ÉTUDES D'ART ET D'ARCHÉOLOGIE PUBLIÉES
SOUS LA DIRECTION D'HENRI FOCILLON

LA STYLISTIQUE ORNEMENTALE

DANS LA

SCULPTURE ROMANE

PAR

JURGIS BALTRUŠAITIS
Docteur ès lettres

Avec 850 dessins de l'auteur et 78 photographies dans le texte

PARIS
LIBRAIRIE ERNEST LEROUX
28, RUE BONAPARTE

1931

Ouvrages du même auteur

ÉTUDES D'ART ET D'ARCHÉOLOGIE
publiées sous la direction d'Henri FOCILLON

Études sur l'Art Médiéval en Géorgie et en Arménie

BIBLIOTHÈQUE D'ART CATALAN
FONDATION CAMBÓ

Les Chapiteaux de Sant Cugat del Vallès 1931

A mon Maitre

Henri FOCILLON

PRÉFACE

En étudiant la sculpture romane, nous avons été frappé par deux faits, d'une constance et d'une régularité remarquables : d'une part, la richesse du décor ornemental, et, d'autre part, l'interprétation toute particulière de la forme vivante. L'histoire de la sculpture monumentale offre peu de répertoires ornementaux aussi abondants et aussi variés et il est également vrai que le traitement de la figure, homme ou bête, y présente les caractères accusés d'une originalité de style dont il est difficile de trouver, non seulement les modèles, mais le sens et la règle. Cette sculpture au décor exubérant, ces monstres, cette faune et cette humanité qui appartient moins à la nature qu'à quelque règne fantastique et aux régions de la fantaisie en apparence la plus libre, prennent place sur une architecture d'une stabilité admirable. L'ordre des masses, la distribution des parties, la sévère beauté de la construction offrent l'image d'une plénitude tranquille et d'une solidité compacte. N'y a-t-il pas contradiction entre la plastique et l'art de bâtir, entre l'abondance de l'une et la rigueur de l'autre, le désordre mouvant du décor et l'ordre permanent de la structure ?

Nous nous sommes proposé de faire l'analyse d'un style et le problème qui nous a d'abord retenu consistait à définir la morphologie des figures. Nous avons commencé par chercher dans l'étude des proportions des types et de la mimique les principes des singularités qui nous ont attiré. C'est alors que notre attention a été éveillée par deux séries de concordances remarquables. Les ornements sculptés sur certaines archivoltes donnent avec précision les grandes lignes des compositions qu'elles entourent, et, d'autre part, dans des cas nombreux, nous voyons des combinaisons

ornementales, sur des claveaux par exemple, chiffrer en quelque sorte des combinaisons figurées exécutées sur des claveaux voisins, comme si l'artiste nous avait laissé un indice de son procédé. Sans préjuger des résultats de notre enquête, nous avons pensé qu'il était peut-être prudent d'aborder l'étude de la sculpture romane, non plus par la figure, mais par l'ornement. Nous étions confirmé dans cette pensée par le fait qu'au XI[e] et au XII[e] siècles, la sculpture sortait d'une longue période de désuétude, tandis que l'ornement faisait le fond et constituait l'essence de la décoration au cours des âges précédents qui l'avaient déjà expérimenté et enrichi avec une inépuisable variété.

Cette étude nous a montré que l'ornement, comme figure abstraite, pouvait être analysé, non comme une collection de formes indépendantes inventées au gré du caprice, mais comme une série de combinaisons liées entre elles, si bien qu'elles paraissent naître et se dégager les unes des autres comme les éléments du raisonnement mathématique. Cet enchaînement ornemental n'est pas ignoré des théoriciens modernes qui en font usage dans leur pédagogie. Mais les uns réduisent le procédé à une sorte d'écriture arithmétique, parfois fondée sur un certain usage de la section d'or, les autres interprètent la géométrie pure en construisant leurs figures par un jeu des droites et des courbes, sans respecter l'individualité des motifs. D'autres enfin voient dans les formes de la nature, principalement dans les formes florales, la source et le principe de toute combinaison possible. Certains chercheurs allemands, à qui l'intérêt de l'étude de l'ornement n'a pas échappé, se sont placés surtout au point de vue esthétique. Notre position est différente. Nous avons pris l'ornement tel qu'il nous est donné par l'histoire, nous avons analysé les motifs primaires, non par une dissection de laboratoire, mais en observateur archéologique, chacun d'entre eux nous étant présenté par les monuments. Mais ces motifs, fixés dans la pierre, n'y sont pas immobiles, séparés. Ils s'unissent étroitement les uns aux autres, ils s'engendrent, se diversifient, se compliquent, en vertu d'un mouvement qui n'a qu'une analogie extérieure avec le raisonnement sur les nombres, et qui ressemble bien plutôt aux phases chatoyantes d'une

dialectique. C'est le terme auquel nous nous sommes arrêté pour désigner à la fois la rigueur et la souplesse de ce procédé et en nous souvenant que les siècles qui l'ont vu se définir ainsi dans la plastique, en ont fait un usage prépondérant dans la vie intellectuelle.

La concordance qui nous avait frappé entre certains ornements et certaines figures ne restait pas moins pour nous un cas isolé, peut-être fortuit, dû à un caprice d'imagier ou à cette unité très générale de style que l'on peut relever dans les monuments de toute époque. Il fallait donc chercher si, en dehors de ces exemples frappants, il existait d'autres cas moins évidents à première vue. L'abondance des résultats obtenus nous a autorisé à nous demander si des coïncidences, au sens précis du terme, aussi nombreuses qu'elles puissent être, sont suffisantes pour constituer une technique proprement dite et s'il n'existe pas un rapport entre ce que nous avons appelé la dialectique ornementale et les compositions figurées c'est-à-dire si le mouvement qui enchaîne les éléments de l'une enchaîne de même sorte les éléments des autres.

Nous donnons dans cet ouvrage le résultat de notre recherche. Elle est fort incomplète comme analyse de la sculpture romane, mais nous croyons pourtant qu'elle peut se suffire telle qu'elle est. Elle est incomplète, car il y aurait lieu d'étudier aussi les circonstances de temps et de lieu, les premières manifestations du procédé, les influences qui l'ont aidé à se dégager, à préciser les ateliers qui l'ont utilisé et l'accent particulier que lui ont donné enfin sa maturité et son déclin. Nous nous sommes placé sur un autre plan, en essayant de reconstituer l'ordre logique d'une pensée, mais sans quitter jamais les monuments et en donnant la plus grande variété d'exemples possible. Il s'agit, en quelque sorte, de la reconstitution d'un état d'esprit, et, si dans l'exposé que nous en avons fait, nous nous sommes attaché à en dessiner les caractères et les mouvements avec une sèche rigueur, nous n'avons rien inventé. Nous ne nous dissimulons pas les exactes limites de notre entreprise. Il est possible et souhaitable de reconstituer sur le plan historique, le parcours de la sculpture romane envisagée du point de vue ornemental. Mais il était nécessaire d'abord de recueillir et de lier, comme ils le sont en fait dans les monuments, les divers éléments du

procédé ou plutôt ses phases intellectuelles. Dans le temps, les choses se présentent sans doute tout différemment, les conclusions peuvent précéder les prémisses ; ce qui est postérieur en logique peut être antérieur dans la durée. Les interférences et les accidents donnent à notre étude un aspect dont il y aura lieu de tenir compte.

Nous avons tenu à ne pas nous écarter des monuments archéologiques en donnant le plus grand nombre possible de reproductions. Nos dessins ne donnent pas le relief ou ne le suggèrent que lorsqu'il est nécessaire à notre démonstration. Ils sont conçus comme des plans. Et ils se trouvent ainsi avec leur modèle dans un rapport analogue à celui qui unit les églises à leur plan isométrique. Chaque fois que le contrôle de l'original nous a paru indispensable, nous en avons donné la photographie. Le lecteur pourra se rendre compte de la méthode que nous avons suivie pour illustrer notre étude, méthode dont nous avons éliminé de notre mieux l'élément subjectif et l'interprétation. Nous voudrions que la distribution même des planches permît une sorte de lecture graphique encore plus démonstrative, selon nous, que le texte.

Nous sommes loin de prétendre avoir épuisé tous les aspects de la stylistique romane. Nous présentons un corps d'observations qui nous paraît de nature à résoudre l'antinomie initiale dont nous avons parlé et à en concilier les termes : ordre monumental, désordre décoratif. En réalité, le désordre du décor est pure apparence ou plutôt il est l'effet d'un ordre profond et caché qui s'accorde étroitement avec la règle monumentale et les nécessités de l'architecture. La vie troublée des formes obéit à une loi plus pressante que l'équilibre de la vie physique. Elle renonce à son canon propre pour entrer dans une ordonnance et s'y soumettre.

PREMIÈRE PARTIE

LA FORMATION DE LA STYLISTIQUE

CHAPITRE PREMIER

LE CADRE

CHAPITRE PREMIER

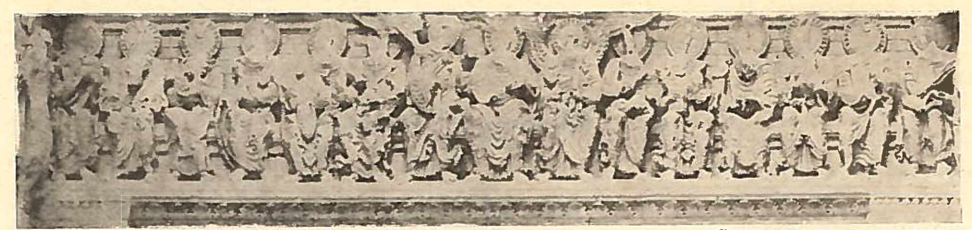
LE CADRE

I. *Fonction du cadre. a)* cadre extérieur ; *b)* cadre intérieur ; *c)* la disparition du cadre extérieur. — II. *Quelques types de cadres. a)* le cadre semi-circulaire : chapiteau cubique ; *b)* le cadre circulaire : médaillon, nimbe ; *c)* le cadre ovale : auréole. — III. *Transformation des différents thèmes figurés en fonction du cadre. a)* oiseau ; *b)* quadrupède ; *c)* personnage ; *d)* ange. — IV. *Conclusion.*

I. *Fonction du cadre*

Qu'elle soit statue isolée, objet d'art ou relief décoratif, qu'elle se dresse sur un mur ou sur un socle, toute sculpture se détache sur un fond. Que l'artiste le veuille ou non, qu'il y ait accord ou désaccord entre la sculpture et le fond, il y a relation entre eux. Conçue pour un temple ou pour un paysage, elle le complète, elle tend à en faire partie ou à s'en séparer. Tantôt, elle s'en inspire, tantôt elle le contredit. Ces rapports d'harmonie, de contradiction ou d'indifférence sont importants. Lorsque l'harmonie est consciente et voulue, le fond, l'entourage, peuvent acquérir une valeur créatrice. Une série de contacts et de rapports s'établit, entre le volume sculptural et le milieu où il est installé. Lorsqu'il s'agit de la sculpture monumentale qui, soudée au mur ou au support, est encore plus proche du fond, ces relations sont d'une signification plus forte et c'est par leur examen que nous aborderons l'étude du relief destiné à décorer un édifice.

La première chose qui nous frappe, quand nous jetons les yeux sur un grand nombre de façades romanes, c'est le soin avec lequel le relief remplit les claveaux, les chapiteaux, les tympans et les frises. Il les envahit tout entiers, en se répartissant sur leur surface



Cliché de la Comm. des M. H.

FIG. 1. — Charlieu. Linteau



Cliché de la Comm. des M. H.

FIG. 2. — Neuilly-en-Donjon. Linteau

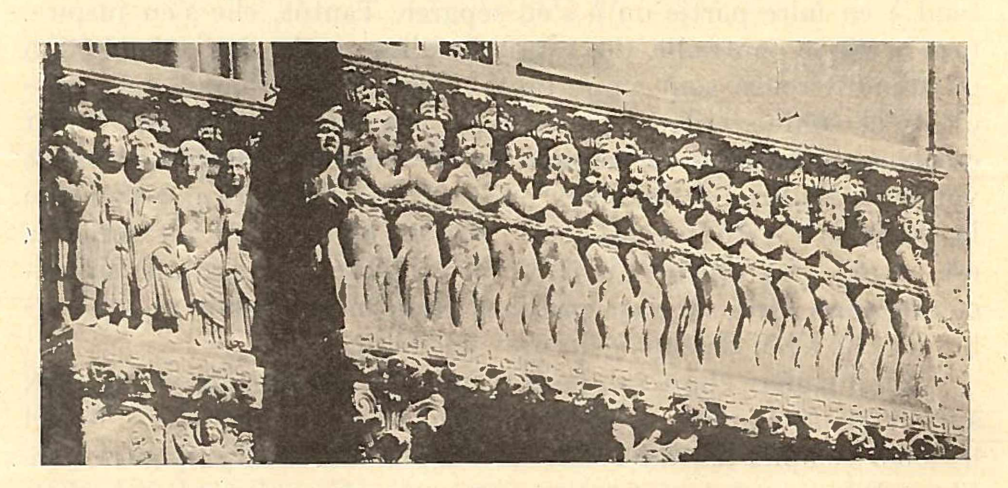


FIG. 3. — Arles. Frise de la façade

avec une plénitude et une régularité remarquables. Pas un écoinçon, pas le moindre fragment de la surface portante ne sont oubliés. Il arrive même bien souvent que le fond disparaisse derrière le remous de ces masses. Réduit au minimum, il ne s'accuse que par quelques traits d'ombre.

Cette « horreur du vide » dans les parties décorées n'aboutit pas seulement à la luxuriance des formes, elle cache un rapport étroit entre le relief et son cadre, qui prend, dans cet art, une valeur toute particulière. Il devient le premier élément organisateur de la composition sculpturale. Il ne limite pas seulement, il dirige le mouvement des silhouettes. Il les attire, il les répartit dans l'ensemble, il fixe leurs proportions et leur équilibre. Il intervient dans la structure de leur bloc, et c'est son rôle ordonnateur qui sollicite tout d'abord notre attention.

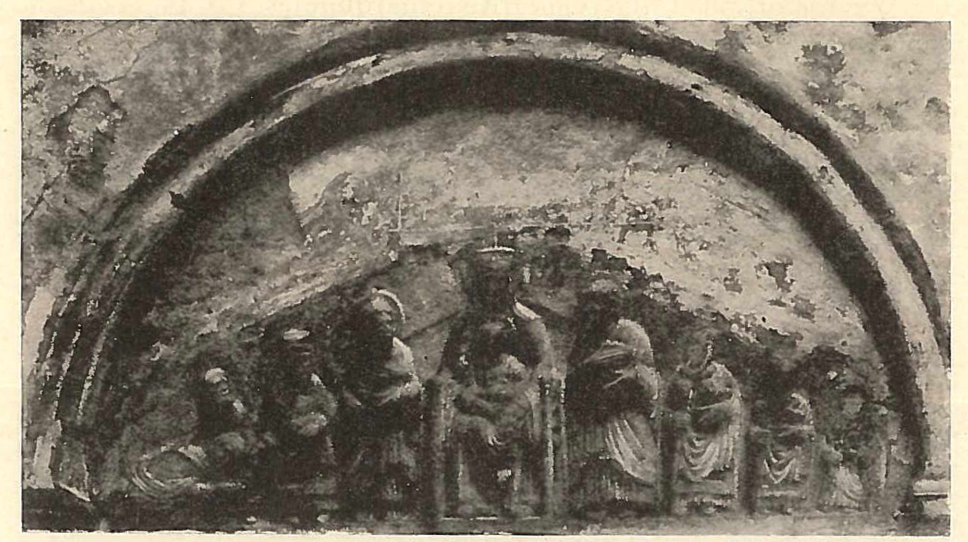


Cliché de la Comm. des M. H.
FIG. 4. — Le Chambon. Linteau

Il est curieux de voir comment la forme sculpturale suit tous les changements de son cadre, comment elle réagit immédiatement à chacune de ses variations. Ainsi, en examinant quelques reliefs des plus simples, thématiquement unis, comme une rangée de personnages, par exemple, on constate d'étranges modifications. Inscrits sur des éléments différents de l'édifice, soumis à la géométrie de cadres différents, ils sont composés tout autrement.

Si le rectangle d'un linteau (Autun ; Bellenaves ; Carennac ; Charlieu, fig. 1 ; Mauriac ; Moissac ; Neuilly-en-Donjon, fig. 2 ; Semur-en-Brionnais), d'un chapiteau (cloître Saint-Ours à Aoste), ou d'une frise (Arles, fig. 3 ; Saint-Gilles), détermine l'uniformité d'échelle des figures frontales, en fixant par ses deux horizontales le niveau de leurs pieds et de leurs têtes, le pentagone du soi-disant linteau auvergnat la détruit.

La fracture de l'horizontale supérieure et sa transformation en double rampant, brise l'isocéphalie du même ensemble. Ce sont les deux lignes inclinées, formant angle, qui fixent ici la disposition



Cliché de la Comm. des M. H.

FIG. 5. — Mozac. Linteau

FIG. 6. — Beaune. Tympan



Cliché de la Comm. des M. H

Fig. 7. — Clermont-Ferrand. Linteau de la place des Gras

des têtes. On voit alors les personnages grandir au fur et à mesure qu'ils se rapprochent de l'axe central (Le Chambon, fig. 4; place des Gras et Notre-Dame-du-Port, fig. 11, à Clermont-Ferrand; Mozac, fig. 5; Riom). Le personnage du milieu se hausse, tandis que les autres s'échelonnent jusqu'aux extrémités où ils se tassent. Au Chambon, à Mozac et à Riom par exemple, leur taille va du simple au double. Les proportions se déforment. Elles deviennent invraisemblables, le moindre vide est comblé, le cadre reste toujours soigneusement rempli.

Placée dans un tympan, cette rangée de personnages se transforme encore. L'hémicycle brise la frontalité. Les personnages latéraux, insérés dans les écoinçons étroits, ne sont plus axés par la verticale. Ils s'agenouillent ou s'inclinent pour s'adapter à la courbe de l'archivolte (Beaune, fig. 6; Carennac; Corneilla-de-Conflent; Tredington; Valcabrère).

Ce besoin de plénitude parfaite et régulière resserre le lien entre le relief et le cadre. Le corps humain, sculpté à l'intérieur d'un tympan ou d'une frise, ne se place pas indifféremment. Sa forme n'y est

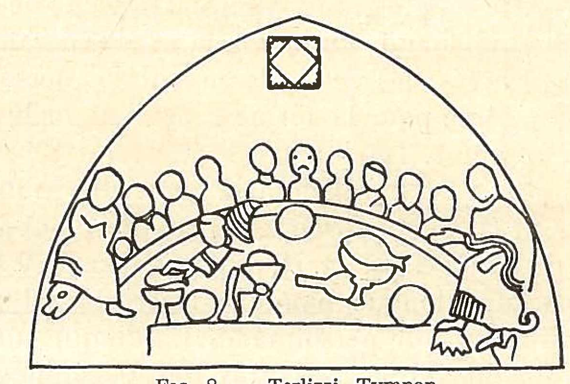


Fig. 8. — Terlizzi. Tympan

pas libre. Elle obéit à quelques règles, à l'ordonnance de l'élément d'architecture qui la porte. Soucieuse de couvrir la surface qui lui est destinée, la figure grandit ou rapetisse. Elle garde sa frontalité ou s'incline. Elle se multiplie. Attirée par le cadre, elle s'en rapproche avec fermeté. Elle s'en rapproche même jusqu'à la confusion des grandes lignes de leurs contours.



Fig. 9. — Souillac. Bas-relief

Le même contour implique le même axe, le même équilibre, la correspondance des proportions, la même symétrie. Le cadre devient quelque chose de plus qu'une simple limite de l'espace destiné à la sculpture. Il devient force ordonnatrice. Il compose le relief. Son activité ne se borne pas à fixer les grandes lignes extérieures de l'ensemble. Elle s'exerce à l'intérieur même des volumes.

Des lignes directrices, parallèles aux côtés du linteau s'accusent à Arles, à Charlieu et à Moissac, dans les contours des corps et des vêtements des personnages. Les horizontales fixent le niveau des épaules, des coudes, des bras, des genoux et des ceintures. A Arles, où le groupe figure une scène de l'Enfer, elles dessinent, en outre, la corde entraînant les réprouvés, les verticales axent les personnages. De même pour la forme géométrique du linteau auvergnat. La ligne qui joint les têtes et les épaules est parallèle à la ligne du double rampant (Riom ; Mozac, etc.). A Clermont-Ferrand (place des Gras, fig. 7), ce parallélisme est souligné par une longue bande à inscription tenue par un groupe de personnages, tandis que sur l'autre côté du linteau les bras des personnages cor-

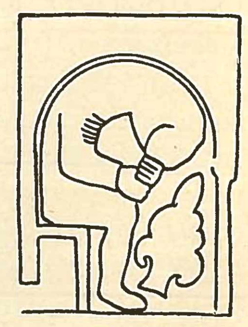
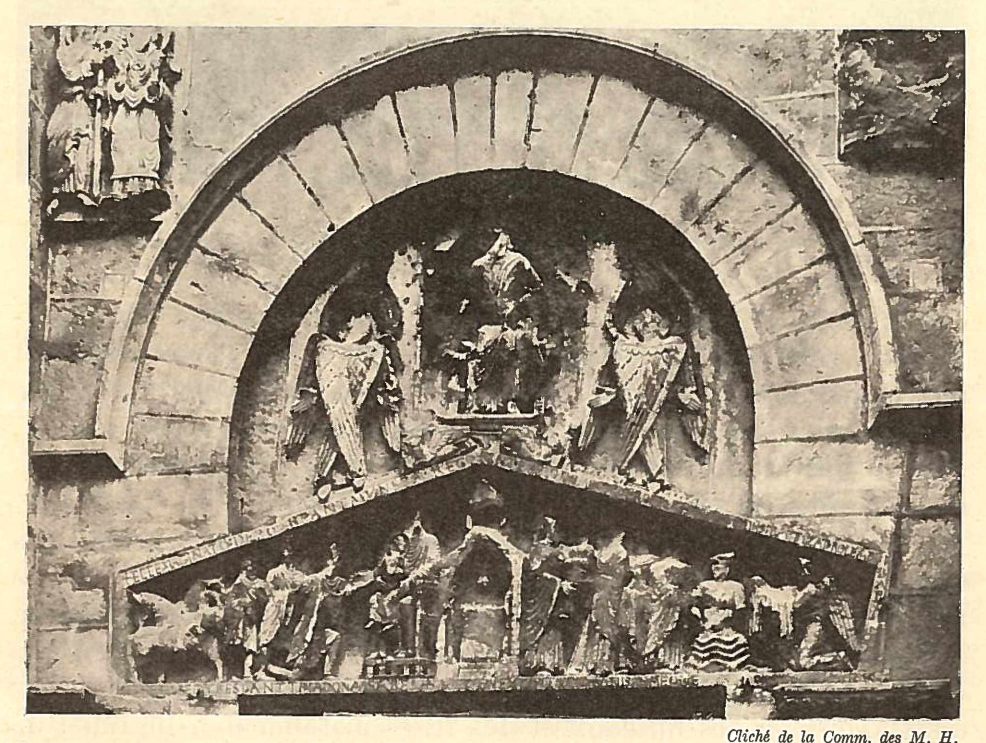


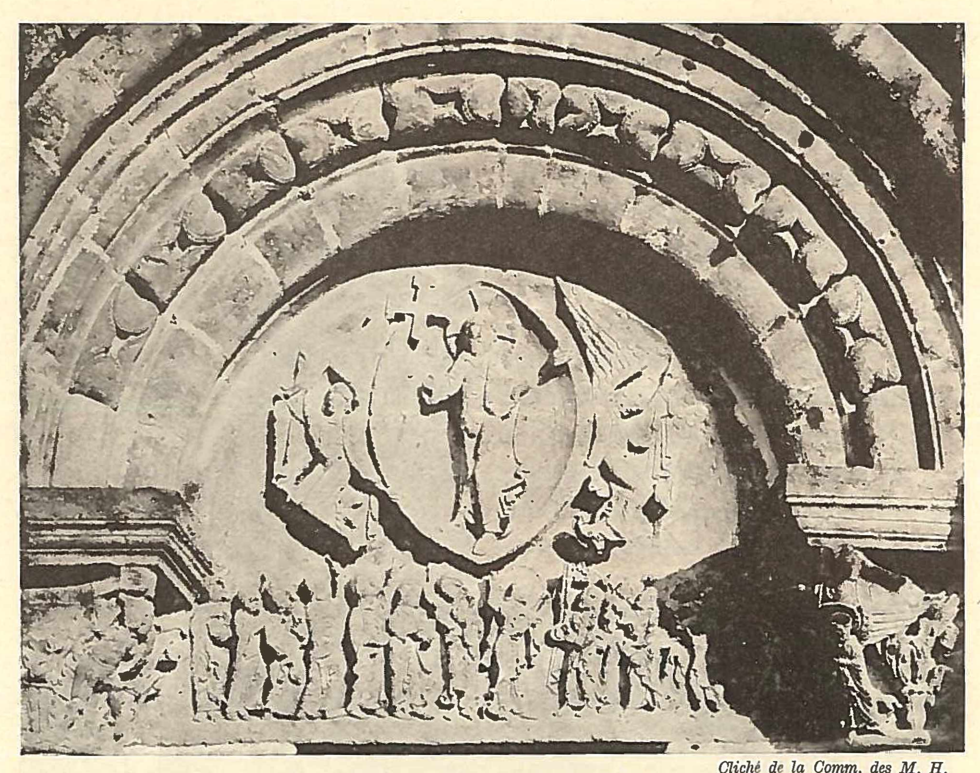
Fig. 10
Selles-sur-Cher
Bas-relief

respondants suivent un mouvement identique et construisent ainsi, eux aussi, une sorte de bande symétrique à la première. Les verticales y donnent rigoureusement, comme dans les cas précédents, les axes des torses. Les horizontales, parallèles au bord inférieur, commandent la série des genoux et les pieds. A Champagne et sur le linteau de Neuilly-en-Donjon, elles dessinent la table de la Cène (ou des Noces de Cana). Placée dans un autre cadre, cette table change de forme. A Charlieu et à Terlizzi (fig. 8) où elle meuble le tympan, elle se plie en une courbe inspirée par l'archivolte, répétant ainsi, sur le tympan même, l'hémicycle de la voussure. Cette géométrie se retrouve à l'intérieur de différentes sculptures. A Chadenac, ce sont des personnages qui se tordent et s'enlacent pour s'y adapter. A Souillac (fig. 9), les bras des anges, tracés avec continuité sur une ligne unique,



Cliché de la Comm. des M. H.

Fig. 11. — Clermond-Ferrand. Tympan de N.-D.-du-Port

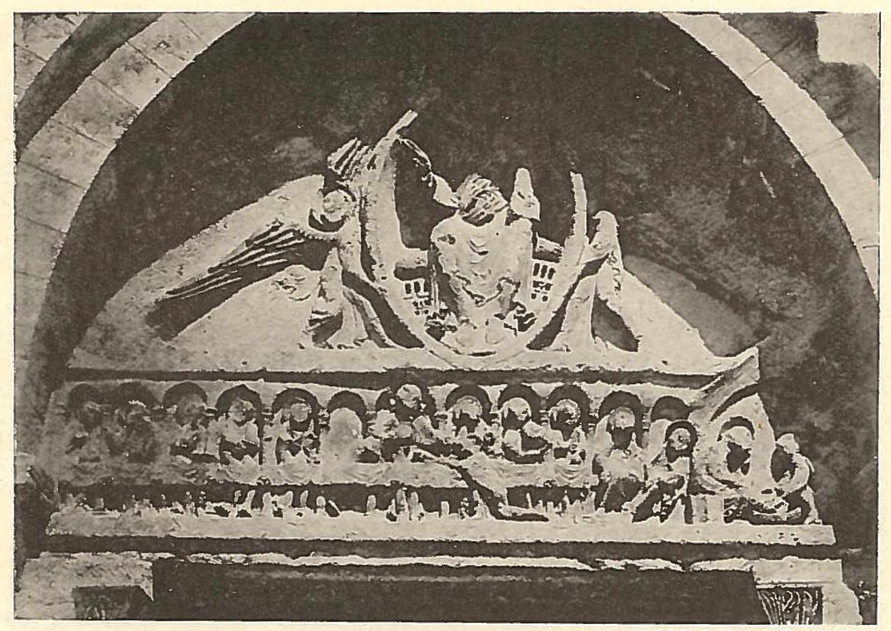


Cliché de la Comm. des M. H.

Fig. 12. — Montceaux-l'Etoile. Tympan

s'enchaînent et forment une sorte de bandeau comme à Clermont-Ferrand. Mais ce n'est plus une droite qu'ils dessinent, c'est une courbe. La droite correspond au cadre du linteau, la courbe semi-circulaire correspond à l'archivolte. A Selles-sur-Cher (fig. 10), c'est la partie supérieure d'un corps humain qui s'incline sous un arc décoratif, en s'adaptant à son tracé.

Ces exemples nous révèlent déjà quelques aspects de la fonction du cadre. Ils précisent son rôle organisateur du relief. Forme architectonique, fortement construite, d'une simplicité remarquable, il domine la composition sculpturale de l'intérieur aussi bien que de l'extérieur, en lui imposant sa structure et son économie. Ainsi, nous avons vu des linteaux et des frises installer dans le relief un système de rectangles, des linteaux auvergnats — une triangulation,

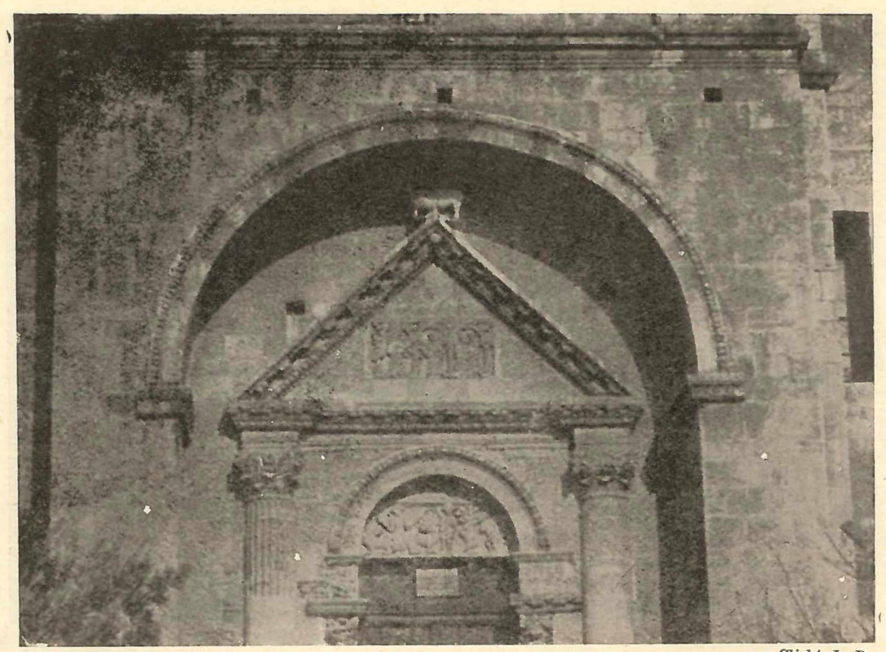


Cliché de la Comm. des M. H.

Fig. 13. — Bellenaves. Tympan

des archivoltes — des arcs de cercle. C'est cette géométrie, tout issue des éléments de l'architecture, qui ordonne les formes, qui les rattache à l'édifice. Elle renaît au cœur même de ces volumes. Elle les maîtrise avec force. Et même quand ce cadre tangible et concret, construit par l'assemblage des larmiers, des baguettes ou des tores disparaît, sa fonction subsiste. Ayant une fois pénétré la composition, il y laisse des traces ineffaçables. Dans la régularité du relief, dans la simplicité de ses contours, dans le rythme puissant des masses, on retrouve souvent sa structure, ses lois, son autorité.

Ainsi, dans la composition de plusieurs tympans bourguignons, on reconnaît la géométrie du linteau auvergnat, telle que nous l'avons entrevue. A Montceaux-l'Etoile (fig. 12), par exemple, elle persiste dans toute sa rigueur, bien qu'elle ne soit plus contenue entre les larmiers du double rampant. Le relief figure la scène de l'Ascension. Le Christ debout, tenant une croix, s'élève vers le ciel dans une gloire portée par deux anges. Une foule nombreuse

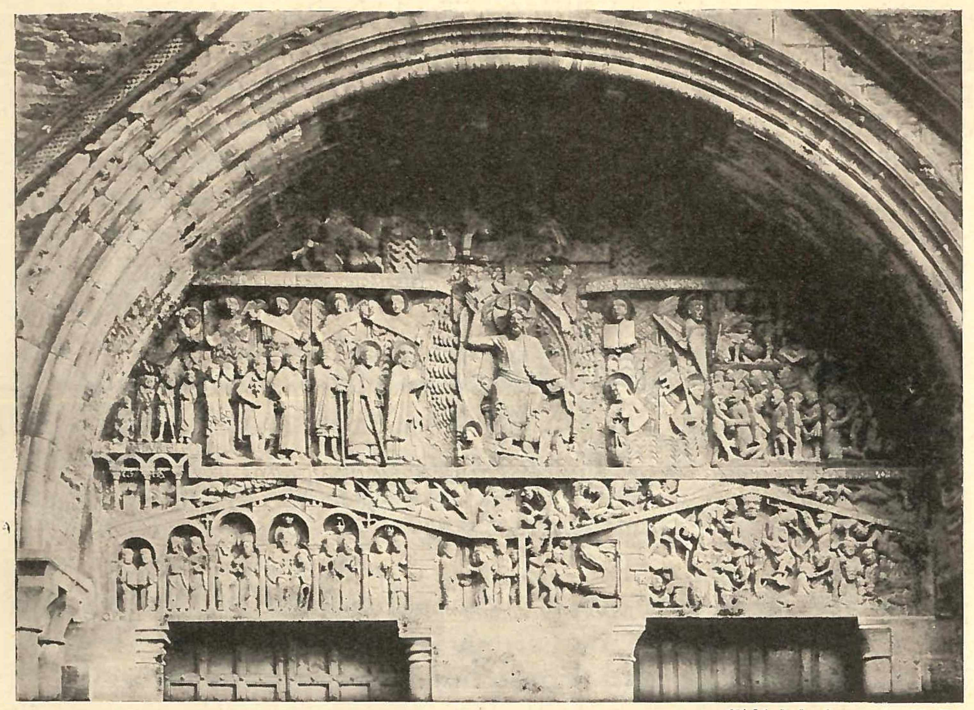


Cliché J. B.

Fig. 14. — Saint-Gabriel. Portail

l'acclame. Les personnages s'agitent violemment. Ils s'élancent en tendant les bras vers le Sauveur. Chose étrange et au premier abord inexplicable, ils ne sont pas tous de mêmes dimensions. Les trois figures du milieu dominent l'ensemble. Celles des côtés sont sensiblement plus petites, les autres grandissent à mesure qu'elles se rapprochent du centre. Nous ne devons pas être surpris par cette disproportion que nous avons déjà examinée ailleurs. Deux lignes inclinées se coupant sous un angle très ouvert, déterminent l'accroissement progressif des silhouettes. Ce sont elles qui fixent les têtes, les épaules, dirigent les bras. Elles parcourent les mêmes lieux de la composition. Elles distribuent les formes de la même manière. Traduites par un relief figuré, elles ne perdent rien de leur pureté.

Le même cadre, caché, se retrouve à Anzy-le-Duc où il renferme le Christ en majesté, et à Bellenaves (fig. 13). Ce sont les ailes des anges portant la gloire qui obéissent à sa structure. Largement ouvertes, allongées et amincies, d'une régularité de contour remarquable,



Cliché de la Comm. des M. H.

Fig. 15. — Conques. Tympan

elles constituent un triangle qui se dresse comme un véritable fronton, tel qu'on le voit à Saint-Gabriel (fig.14), par exemple.

De même pour l'influence de l'archivolte. A Conques (fig. 15-16), elle courbe, elle incline plusieurs figures humaines. Le tympan, comportant la scène du Jugement Dernier, y est divisé en trois zones horizontales. Les deux zones inférieures sont ordonnées par un système d'arcades. Le registre du milieu contient la figure du Sauveur, porté en gloire, les apôtres, les anges et les démons; le registre inférieur, sorte de linteau auvergnat, contient dans la partie droite l'Enfer, dans la partie gauche le Paradis.

Le Paradis est figuré par une rangée d'arcades abritant les élus. Groupés deux par deux, assis ou debout, ils restent frontaux, graves et solennels. Rien ne trouble leur régularité. Il n'en est pas de même pour la partie symétrique du registre,

envahie par une vision de l'Enfer. Tout s'agite, tout se mêle. Les personnages, les têtes en bas, tordus ou courbés, sont torturés par des démons. Les corps s'enlacent et se superposent, les jambes et les bras se débattent avec force. Il semble que seule la loi du désordre ait déterminé cette composition. Une analyse plus serrée révèle pourtant une ordonnance impeccable : les arcades du Paradis se retrouvent aussi dans la scène de l'Enfer. Elles la parcourent toute ; seulement, elles n'encadrent pas les personnages, mais sont constituées par les figures elles-mêmes.

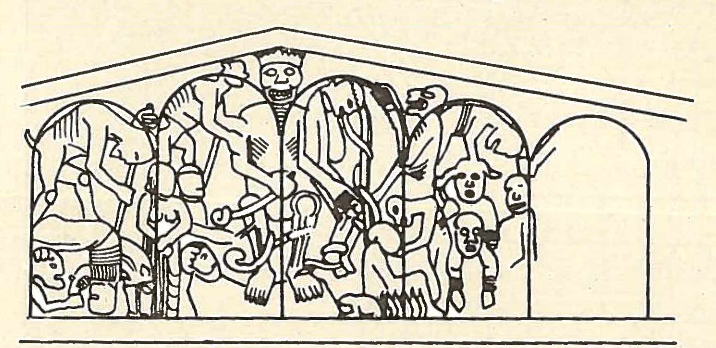


Fig. 16. — Conques. Détail du tympan

Dans le dos voûté des démons, penchés sur leurs victimes, les transperçant de leurs lances, les tirant par les cheveux, les attachant à un arbre, dans les bras tenant la corde et dans le tronc de l'un des suppliciés, il est facile de discerner une suite régulière de plein-cintres. Dans les axes des corps renversés ou superposés, dans ceux qui sont vus de face, dans l'épée d'un démon, dans le tronc de l'arbre, on reconnaît l'aplomb des piédroits. C'est une suite de quatre arcatures qui se lit à travers ces corps tourmentés.

Le registre du milieu cache une combinaison du même genre. Les ailes des anges, les phylactères qu'ils tiennent, constituent trois arcs en mitre, reposant sur des piédroits. Sous ces arcades formées par des banderoles et par des corps humains, s'abritent des êtres analogues à ceux qui figurent sous les arcades du Paradis.

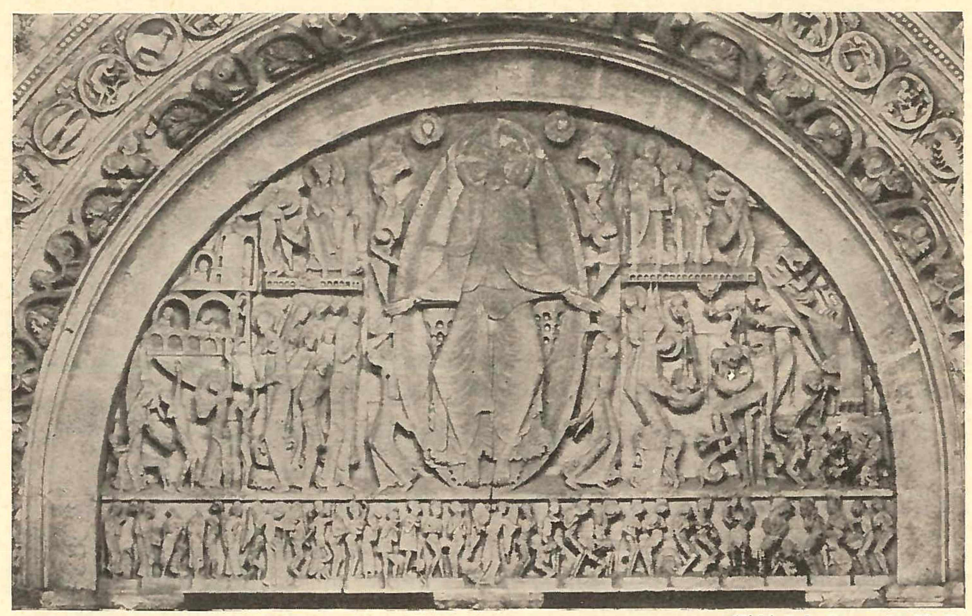
Ainsi, à travers les images du Paradis et de l'Enfer, à travers les silhouettes des anges, des saints et des démons se dessine un réseau architectonique. Tantôt encadrant le relief, tantôt construit par ce relief même, il lui impose sa propre cadence. Cette ordonnance architecturale n'est pas toujours facile à saisir. Dissimulée dans

la profondeur des volumes envahis par des formes tourmentées, elle demeure secrète. C'est seulement par une analyse serrée qu'on peut en dégager les éléments : c'est le cas de la composition d'Autun (fig. 17), par exemple.

Le tympan renferme la vision du Jugement Dernier. Un Christ géant est assis entre le soleil et la lune. Il est entouré de ses apôtres et, au milieu d'eux, on reconnaît la Vierge à sa droite et saint Jean l'Évangéliste à sa gauche. Des anges jouent de la trompette. Les morts, réveillés, sortent de leurs tombeaux. L'archange pèse les âmes. Les diables s'emparent des réprouvés. Déjà commence le châtiment ; on voit le puits de l'abîme et la gueule de Léviathan. Les anges emportent les élus vers le ciel.

Tout s'agite, tout tremble. Les personnages, aux corps désarticulés, prennent un aspect surnaturel. Les démons grimaçants, avec leurs masques redoutables, exécutent une danse infernale. Les anges battent des ailes. Violemment jetés contre le mur, portés par des forces inexplicables, ces corps se confondent. On ne devine là, au premier abord, rien de la rigueur d'une structure. Les éléments d'une architecture persistent pourtant. Ce chaos est retenu par une armature exactement tendue qui traverse ou encadre toutes les silhouettes. En suivant les lignes des bras du Christ, on constate qu'elles se prolongent, reprises par d'autres corps, jusqu'aux écoinçons du tympan. Du côté gauche, elles parcourent les bras et les ailes rejetées en arrière de l'ange soutenant l'auréole, s'accusent dans les bras croisés de son voisin, dans les têtes des deux autres personnages, dirigent la main de saint Pierre recevant un élu, dont elles arrêtent la tête au niveau voulu, soulignent les contours de deux figurines, puis les genoux de l'ange placé dans l'écoinçon. Du côté droit se retrouve une ligne symétrique. Commencée aussi sur le bras du Christ et l'aile de l'ange soutenant la gloire, elle se continue en inclinant le dos de saint Michel, en traçant les jambes d'un petit monstre qui symbolise les péchés, sur le plateau de la balance, en passant enfin sur les troncs voûtés des ressuscités qui attendent l'heure du jugement.

Deux droites se coupant à angle obtus sont inscrites ainsi



Cliché de la Comm. des M. H.

Fig. 17. — Autun. Tympan

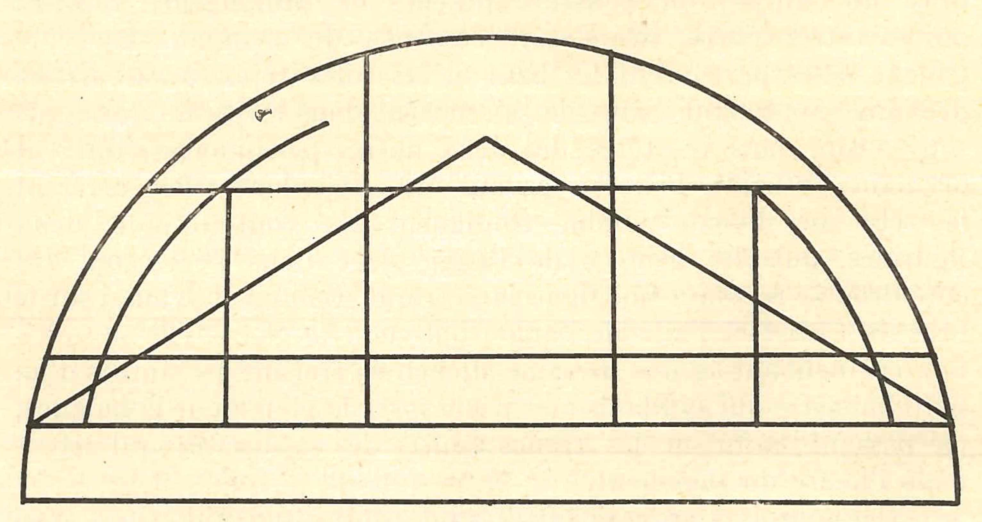


Fig. 18. — Autun. Schéma de la composition du tympan

au milieu de l'ensemble. Elles installent sur le linteau la géométrie du fronton. Et c'est à l'intérieur de cette armature complexe que s'agitent les personnages.

Ce fronton ne se dresse pas seul sur le tympan, il est combiné avec plusieurs registres. Trois rectangles, déterminés en partie par l'appareillage, se combinent avec lui. Ils constituent une structure analogue à celle qui, à Carennac, est réalisée par un système de baguettes. En outre, on y relève une droite parallèle au linteau et une courbe concentrique à l'archivolte. Toutes ces lignes sont fortement liées les unes aux autres et décrivent le schéma à l'intérieur duquel on a réparti le relief (fig. 18).

Sur le registre du milieu se voit le Christ en gloire, porté par quatre anges. Ce sont eux qui attirent surtout notre attention. Logés dans un espace étroit, entre l'auréole et le rectangle, ils s'allongent et se plient, ceux du haut se renversent et flottent, la tête en bas, les jambes en l'air, car il est plus commode de les inscrire ainsi dans ces limites. Ils s'appuient tous, du coude, du genou, du pied et de la tête sur les verticales du cadre, du dos et des ailes sur la courbe de l'auréole. Cette série de contacts détermine leurs gestes, les jambes fléchissent, les troncs s'inclinent, les bras se lèvent. Ils forment un système de triangles qui décomposent les silhouettes.

Le registre de gauche contient les figures de neuf apôtres, parmi lesquels on reconnaît saint Pierre avec la clef du Paradis. Ce cadre amincit et étire leurs corps ; commandés par les horizontales, ils deviennent démesurément grands, prennent des proportions paradoxales. Resserrés entre les verticales, ils se rapprochent, se tassent et se confondent en un seul bloc rectangulaire.

Le registre de droite porte la scène de la pesée des âmes. La balance est soutenue par une main mystérieuse. Deux démons se suspendent à l'un des ses plateaux pour le faire pencher de leur côté, et l'un d'eux va y jeter un crapaud. Mais la balance s'incline du côté opposé. L'archange l'arrête. On voit l'âme monter vers le ciel.

Ce sont les côtés du rectangle qui dessinent ces formes. Celui de gauche limite nettement la figure de saint Michel, le

retient par ses talons, suit son dos, déploie ses ailes, parcourt aussi les contours d'une petite âme, toute contractée, attendant anxieusement son sort. Le côté droit situe les deux têtes des démons, le crapaud et la partie supérieure d'un corps, ainsi que les jambes de l'autre. Celles-ci, longues et sèches, sont durcies en véritables baguettes.

L'horizontale traçant sur le tympan la figure cachée et reconnaissable d'un linteau donne, du côté droit, le niveau des têtes des réprouvés, dirige les mouvements d'un serpent monstrueux enlacé autour de la jambe d'un des diables, appuyé sur les ailes d'un ange sonnant de la trompette ; à gauche, elle fixe les genoux des anges et des apôtres.

Quant à la courbe parallèle à la voussure, elle suit de son parcours les ailes de l'ange de l'écoinçon droit, la gueule de Léviathan, puis les jambes d'un démon énorme lançant une âme dans le puits de l'abîme. Inscrit dans ce cadre, le corps de ce démon se déforme. Son torse, enserré dans un espace étroit, devient petit et se replie. Ses jambes, par contre, ont une longueur redoutable. C'est par l'attitude bizarre d'un monstre que se trouve traduite la géométrie de l'archivolte.

Ainsi, malgré le désordre apparent des volumes qui se mêlent, se groupent, se superposent avec une étonnante énergie, malgré la dynamique de leurs masses, jetées comme au hasard, on relève une ordonnance. Quelques formes immobiles, que nous avons examinées séparément, se retrouvent habilement combinées. Le fronton, le rectangle, le linteau, le plein-cintre, constituent le réseau à l'intérieur duquel s'enchâssent les figures. Tantôt allongées, maigres et fragiles, tantôt robustes, tantôt agitées et gesticulant avec force, tantôt immobiles, elles demeurent fidèles à l'influence du cadre. A travers ces corps tourmentés, à travers leur chaos, on devine une cadence imposée. On sent que l'ensemble est rattaché par des liens secrets au mur de l'édifice.

L'architecture et la sculpture, le volume et le fond trouvent ainsi un accord profond. Le cadre n'est pas un élément passif. Il agit sur la composition du relief. Il l'organise, il l'incorpore à la structure. Les exemples que nous venons de parcourir nous ont

permis de dégager quelques règles qui définissent cette fonction, quelques procédés élémentaires par lesquels on les voit appliquées. Nous avons pu suivre déjà quelques stades de la pénétration de l'ordre architectonique dans les masses sculpturales. Nous avons vu d'abord le souci du plein créer un contact entre le relief et le cadre. Tendant à remplir tout l'espace qui lui est assigné, le volume s'est étendu sur le fond tout entier. Ainsi s'est établie la coïncidence d'un double contour et la dépendance des axes. Ce premier rapport amène d'autres formations : une fusion encore plus profonde des deux éléments, du relief et du cadre. Celui-ci ne se borne pas à dessiner les silhouettes. Il propage entre elles et en elles les combinaisons régulières de sa géométrie propre. Il répète dans la composition figurée l'ordre de la composition architecturale. Cette fonction une fois remplie, il lui arrive de disparaître. Plus de baguettes, plus de larmiers, plus de mortier d'appareillage, mais, dans la structure du relief, leur autorité survit.

II. *Quelques types de cadre*

Une réduction d'échelle n'affaiblit pas la fonction du cadre. Ce n'est pas seulement une forme monumentale, d'une structure ferme et forte, déterminée par une fonction précise, qui maîtrise les volumes, mais aussi celle d'un chapiteau ou d'un médaillon, forme plus petite, moins bien définie, plus instable.

A Sant Abondio de Côme (fig. 19), par exemple, on voit le demi-cercle d'une face de soi-disant chapiteau cubique dicter le contour d'un dragon. Il l'incurve et le plie à sa courbe impeccable. Ce cadre, réalisé dans ce cas par une mince moulure, peut aussi disparaître. On le supprime, comme on détruit les larmiers d'un linteau, en ne gardant sa structure que dans l'ordonnance du relief figuré. Les formes les plus variées apparaissent à l'intérieur de ce bloc. Elles le respectent rigou-

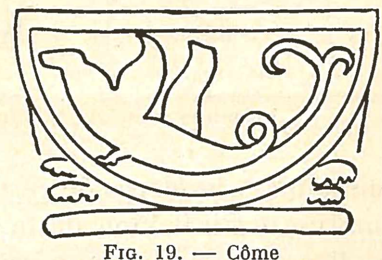


Fig. 19. — Côme
Chapiteau de Sant Abondio

reusement. Des ailes d'oiseau largement ouvertes par l'attraction du demi-cercle (Besse-en-Chandesse; Saint-Benoît-sur-Loire, fig. 20, Saint-Nectaire, fig. 21), des ailes et des pattes de monstres (La

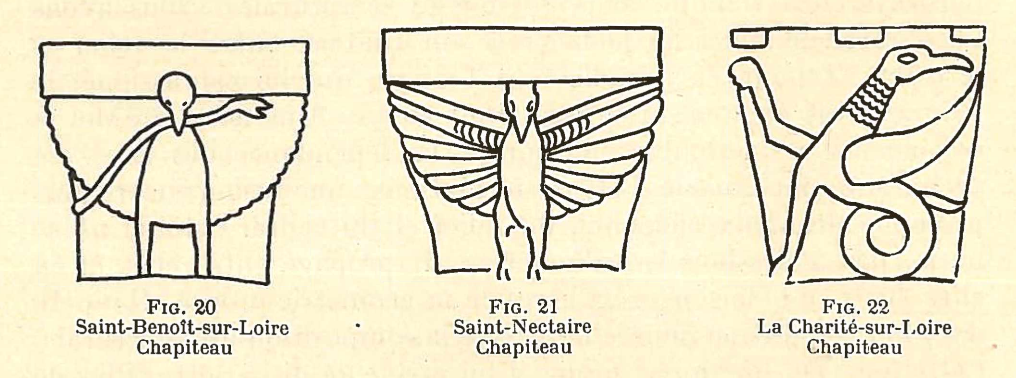


FIG. 20
Saint-Benoît-sur-Loire
Chapiteau

FIG. 21
Saint-Nectaire
Chapiteau

FIG. 22
La Charité-sur-Loire
Chapiteau

Charité-sur-Loire, fig. 22), des corps d'oiseaux adossés (Gérone, fig. 23), des corps fantastiques à double col et à tête double (Saint-Benoît-sur-Loire, fig. 24), ou simplement une bande à inscription (musée du Puy, fig. 25) se plient et se déroulent selon la même courbe. Placés dans le même cadre, ils ont tous la même silhouette. Que le chapiteau soit ou non décoré, la composition de la masse est la même.

Une aile peut être facilement dessinée par une ligne semi-

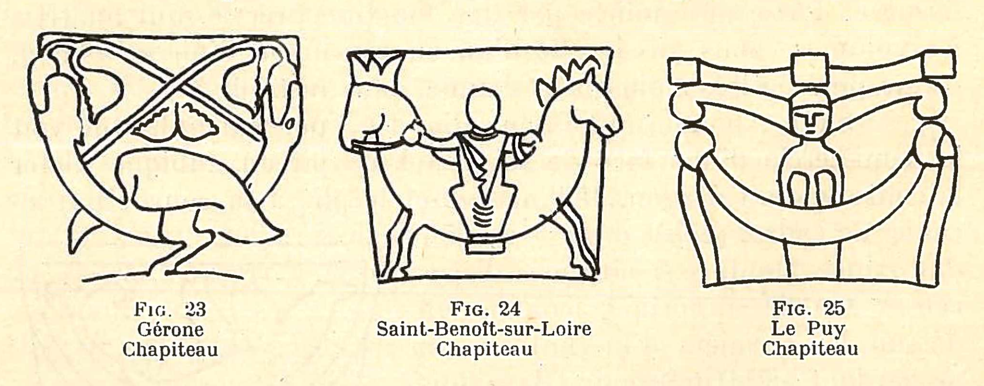


FIG. 23
Gérone
Chapiteau

FIG. 24
Saint-Benoît-sur-Loire
Chapiteau

FIG. 25
Le Puy
Chapiteau

circulaire, les corps de certaines bêtes se prêtent sans grande déformation à l'inflexion de la courbe. Le corps humain, parfaitement défini, qui a son canon, sa vie propre, semble plus difficile à sou-

mettre à ce mouvement. Or, il s'y soumet, lui aussi. A Aulnay et à Autun, à Saint-Benoît-sur-Loire, à Hildesheim et à Melle, allongé comme le dragon de Côme, il est axé par le même arc de

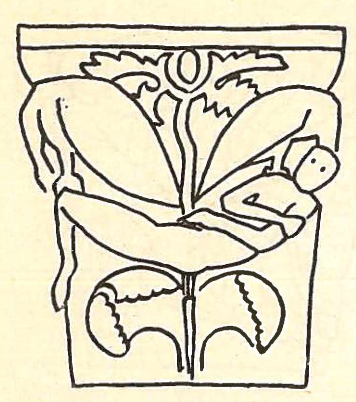




Fig. 26. — Autun. Chapiteau



Fig. 27. — Aulnay. Chapiteau

cercle, décrivant la même partie du chapiteau. Il y est combiné avec des oiseaux (Autun, fig. 26) ou d'autres hommes qui, placés de part et d'autre, achèvent par leur contour la courbe ordonna-

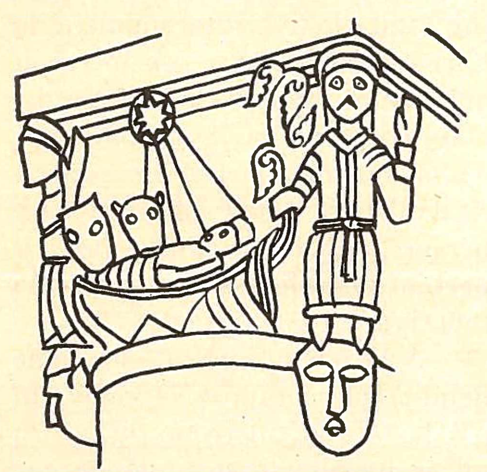


Fig. 28. — Hildesheim. Chapiteau

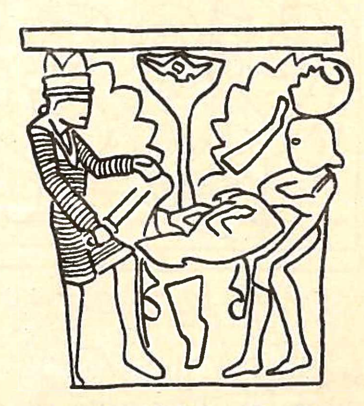


Fig. 29. — Vézelay. Chapiteau

trice. A Aulnay (fig. 27), c'est toute une scène biblique qui se déroule à l'intérieur de ce cadre. Dans le personnage couché, nous reconnaissons Samson endormi : comme la figure d'Autun, il occupe

toute la partie inférieure. Dans le personnage voisin, on identifie Dalila, coupant les cheveux du héros avec d'énormes ciseaux. La mise en scène est complétée par un troisième figurant. Placé au

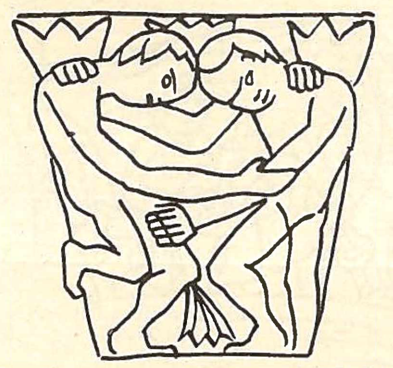


Fig. 30. — Angers. Chapiteau de l'Evêché



Fig. 31. — Besse-en-Chandesse. Chapiteau

milieu, il tient les mains de la victime, et sa tête inclinée indique le centre du demi-cercle qui, passant le long du bras tendu de Dalila, se continue par le lit de Samson, s'achève sur le corps d'un oiseau fantastique, en unissant et en combinant toutes les figures. A Hildesheim (fig. 28), la Nativité montre le Christ étendu dans son berceau qui fléchit, non sous son poids, mais conformément au parcours de la même courbe. Le centre, c'est l'étoile de l'Annonce aux bergers, et les rayons qui en partent semblent souligner cette fonction.

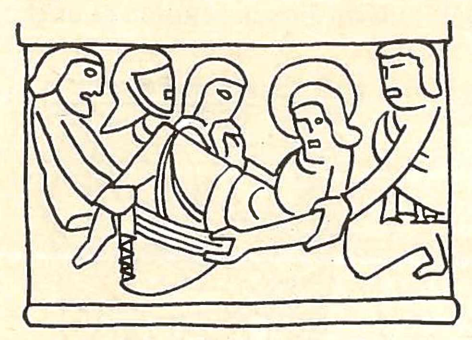


Fig. 32. — Vion. Chapiteau

A Vézelay (fig. 29), le même demi-cercle compose le relief du sacrifice d'Abraham. Il sert d'axe à la tête et au tronc du héros, dirige son bras armé du glaive, suit sa hanche. Il se prolonge par l'échine du bélier, se termine par le contour du bras et du torse de l'assistant de gauche.

A Angers (Évêché, fig. 30), et à Besse-en-Chandesse (fig. 31), il dicte les mouvements de deux personnages ; tantôt, ils luttent,

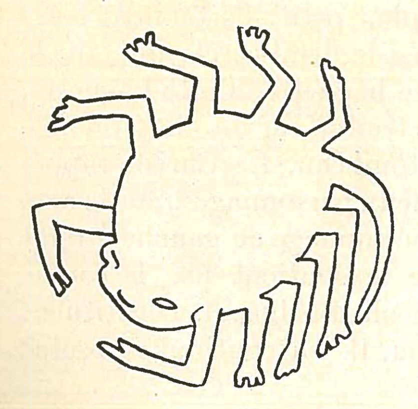


Fig. 33. — Issoire. Médaillon



Fig. 34. — Parme. Médaillon



Fig. 35. — Issoire. Médaillon



Fig. 36. — Issoire. Médaillon

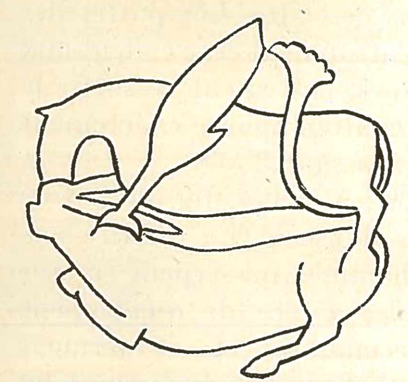


Fig. 37. — Issoire. Médaillon

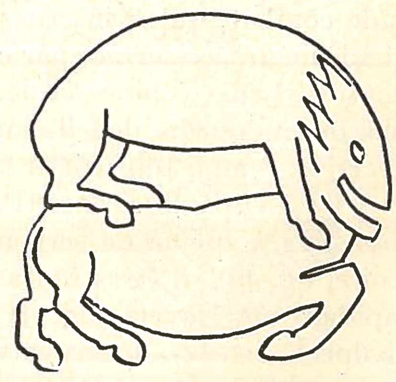


Fig. 38. — Parme. Médaillon

tantôt, ils en soutiennent un troisième plus petit. Ils tendent leurs bras l'un vers l'autre et soulignent ainsi le demi-cercle qui, sur le chapiteau de Côme, est traduit par une baguette. Cette baguette, réalisée avec plus de pureté encore, se retrouve sur un chapiteau de Vion (fig. 32), représentant la Mise au tombeau. Le Christ, rappelant la figure d'Autun, est porté par deux personnages. Sur le côté deux saintes femmes se lamentent. Le personnage de gauche étreint les pieds du Sauveur ; celui de droite le soutient par le coude. Leurs bras, celui du Christ, et le large pli du linceul, constituent un bandeau semi-circulaire ininterrompu. Il y a continuité absolue du mouvement.

Le parcours complet du compas détermine un autre cadre, le médaillon circulaire, qu'on incruste dans les parois, qu'on insère sur des chapiteaux, sur des dalles, sur les archivoltes. Renfermant un relief, il lui impose aussi sa structure, ses données numériques, ses diagonales, ses rayons, ses arcs de cercle.

A Issoire (fig. 33), il est couvert par un scorpion, à Parme (fig. 34), il limite et dirige le corps d'une sirène, être étrange, à la fois oiseau, serpent et femme. La circonférence dessine les contours de ses ailes, fixe le niveau de sa tête, donne le mouvement de sa queue enroulée. Sur un médaillon voisin, elle trace, en tordant le cou, en axant le tronc, en dressant la queue allongée, une chimère à cinq têtes de serpents.

Ce sont aussi des cavaliers chevauchant des bêtes sauvages, des bêtes placées sur le dos les unes des autres, ou enlacées en un rude combat, qu'on inscrit souvent dans ce cadre. Les pattes des quadrupèdes, resserrées par ces limites, s'atrophient et se collent aux ventres. Leurs échines et leurs troncs font nettement ressortir le bloc de leurs corps, de telle sorte que leur contour épouse exactement le cercle, rempli tout entier (Issoire ; Parme ; fig. 35-38).

Des corps de sirènes (Parme, fig. 39 ; Vézelay, fig. 40), et de monstres à queue de serpent et à ailes d'oiseau (La Charité-sur-Loire, fig. 43), d'êtres fantastiques mi-homme, mi-serpent (musée lapidaire de Nevers, fig. 41), des reptiles à tête de quadrupède (Kilpeck, fig. 42), de serpents ailés (Hagetmau, fig. 44), s'enferment eux aussi rigoureusement dans ce cadre. Les têtes rejoignent les

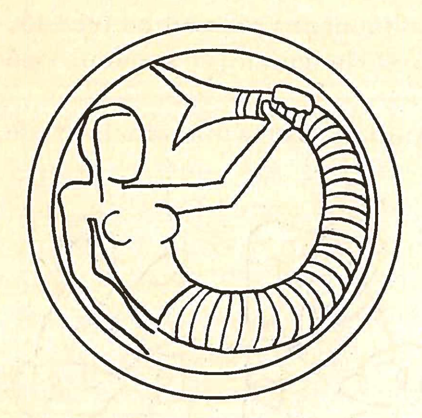


Fig. 39. — Parme. Médaillon



Fig. 40. — Vézelay. Médaillon

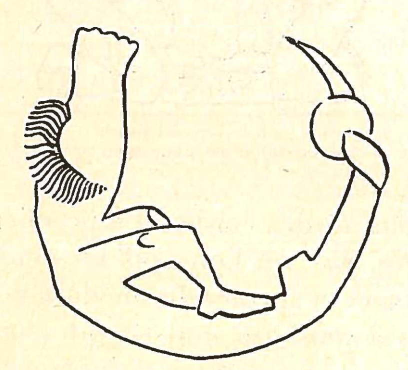


Fig. 41. — Nevers. Bas-relief



Fig. 42. — Kilpeck. Médaillon

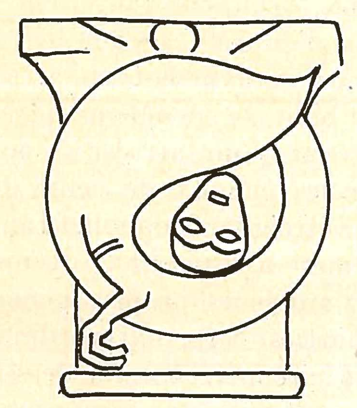


Fig. 43. — La Charité-sur-Loire. Chapiteau

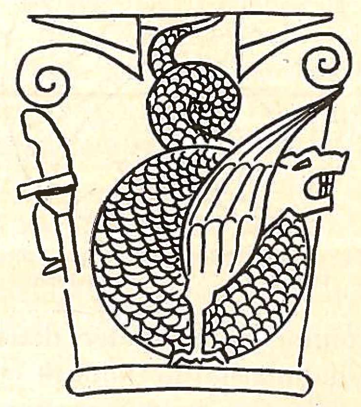


Fig. 44. — Hagetmau. Chapiteau

pattes ou les queues, les troncs se disloquent invraisemblablement. Ils ne remplissent pas, ils contournent le cercle et lui font une sorte de doublure annulaire.

Cette géométrie se complique, tantôt par l'introduction de

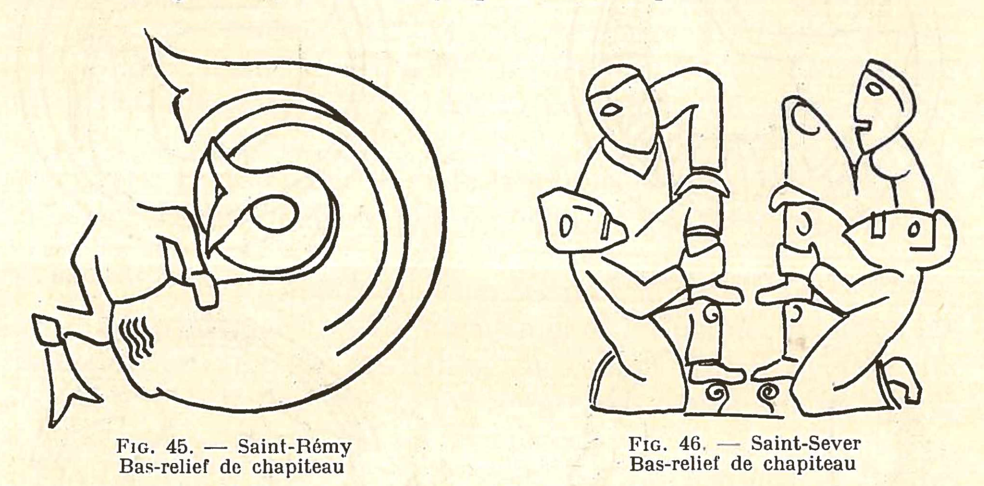


Fig. 45. — Saint-Rémy
Bas-relief de chapiteau

Fig. 46. — Saint-Sever
Bas-relief de chapiteau

la spirale, tantôt par celle des diagonales et des cordes. Le premier cas peut être signalé à Saint-Rémy (fig. 45), où l'on voit les deux queues d'une sirène s'enrouler en rinceaux et former des médaillons analogues à ceux qui sont sur un chapiteau voisin, le second à Saint-Sever (fig. 46). Quatre personnages, affrontés deux à deux, occupent l'intérieur du cercle. Ceux d'en bas, agenouillés sur une jambe, se renversent en arrière. Ceux d'en haut se penchent légèrement en avant pour arriver à poser le pied sur les genoux de ceux d'en bas qui leur étreignent le mollet tandis qu'eux-mêmes appuient fortement leurs mains sur leurs propres genoux, comme pour souder dans toutes ses parties cette extraordinaire combinaison de jambes et de mains. La circonférence est dessinée par les dos des personnages qui se prolongent avec une remarquable



Fig. 47. — Venise. Médaillon

unité. Les deux groupes affrontés reposent sur une corde de cette circonférence et chacun d'eux en constitue un segment.

A Venise (fig. 47), cette géométrie devient plus complexe encore. Ce ne sont pas les cordes, mais quatre rayons qui interviennent dans la composition figurée. Une bête monstrueuse à tête unique et à quatre corps, est inscrite dans le médaillon. La tête est au centre. Deux des rayons servent d'axes à deux des corps. Deux autres rayons servent d'axes à deux cous décorés de bouclettes qui s'attachent à deux corps dont l'échine suit exactement l'arc de cercle.

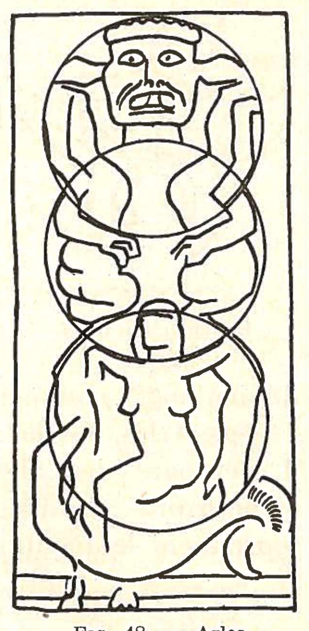


Fig. 48. — Arles
Bas-relief de Saint-Trophime

Mais c'est surtout à Arles (fig. 48) que la formule atteint toute sa complexité. Nous n'avons plus un cercle unique, mais trois étages qui se coupent. Le relief figure un démon énorme étreignant deux corps de damnés et une femme chevauchant un monstre. Le cercle supérieur dessine les cheveux et les longues oreilles du démon, les bras et les jambes de ses victimes. Le cercle intermédiaire contient et modèle, de chaque côté du ventre énorme, le torse des réprouvés, plie leurs bras convulsés et, dans sa partie inférieure, infléchit les bras levés et les épaules de la femme. Le troisième tient largement écartées les jambes du démon et sa partie inférieure se retrouve dans le corps recourbé du monstre chevauché par la figure nue. Le remous des ombres et la richesse du modelé n'empêchent pas de saisir cette savante armature.

La disposition des silhouettes, leur attitude, leurs gestes, leur forme même, sont définis par les courbes qui les constituent ; la superposition des corps, par la distribution des cercles ; l'enlacement des membres, par leur entrecroisement ; leurs mouvements, en apparence inexplicables, par le parcours linéaire harmonieux et caché.

Le cercle se retrouve aussi dans les contours des nimbes entourant les têtes des saints. Il les souligne, il les isole des autres. Il est lui aussi un cadre. Il est curieux de voir comment ce cadre

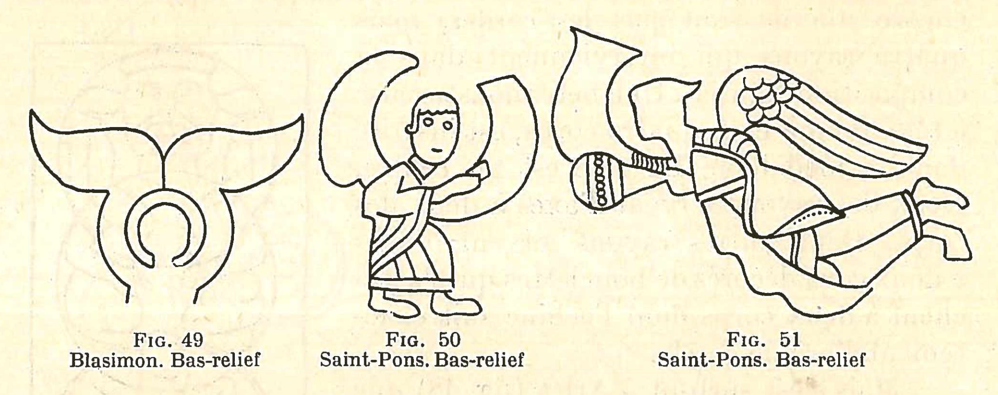


Fig. 49
Blasimon. Bas-relief

Fig. 50
Saint-Pons. Bas-relief

Fig. 51
Saint-Pons. Bas-relief

devient actif, comment il intervient dans la composition sculpturale.

A Arles, à Blasimon (fig. 49), et à Saint-Pons (fig. 50 et 51), il s'empare des ailes des anges qui, en se déployant, tantôt symétriques, tantôt pliées en courbes inégales (Saint-Pons), reprennent le dessin de l'auréole qui rayonne autour de leurs têtes.

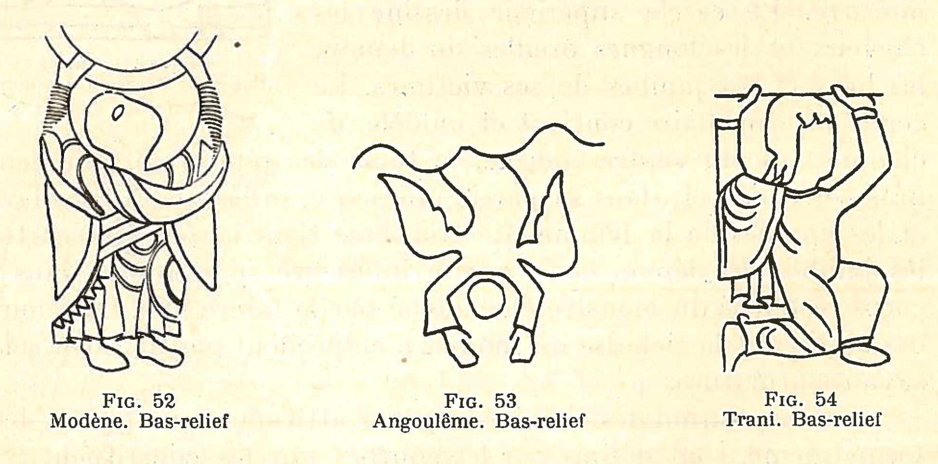


Fig. 52
Modène. Bas-relief

Fig. 53
Angoulême. Bas-relief

Fig. 54
Trani. Bas-relief

A Modène (fig. 52), à Angoulême (fig. 53), à Trani (fig. 54), et aussi à Arles, ce ne sont pas les ailes, mais les bras des anges ou ceux des personnages-atlantes soutenant des médaillons, des frises, qui obéissent à ces lignes. Réunis au-dessus de la tête, ils l'encadrent

par un cercle, même quand le personnage n'étant pas qualifié, le nimbe n'émane plus de sa tête et n'a plus aucune raison d'être. Ainsi un signe hiérarchique, un pur symbole devient le contour d'une

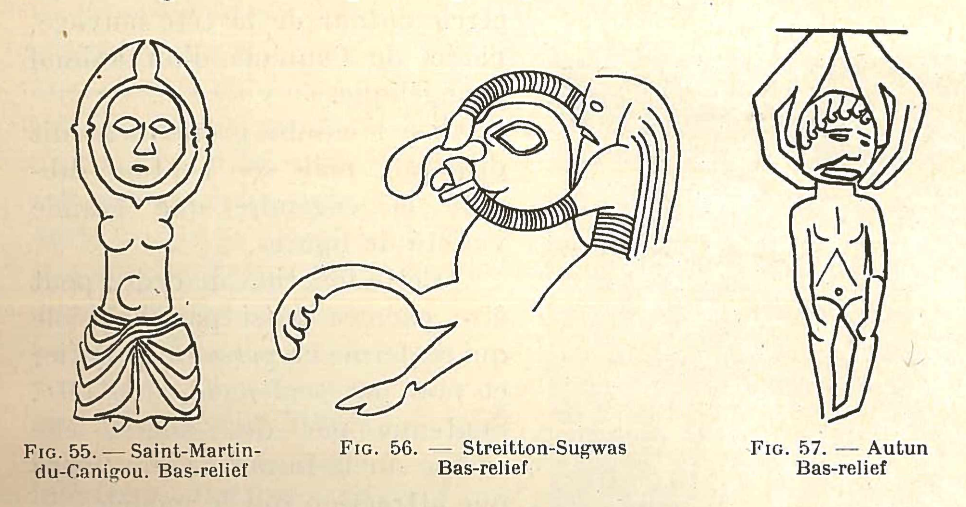


Fig. 55. — Saint-Martin-du-Canigou. Bas-relief

Fig. 56. — Streitton-Sugwas Bas-relief

Fig. 57. — Autun Bas-relief

figure. A Saint-Martin-du-Canigou (fig. 55), ces lignes dessinent deux énormes glaives brandis symétriquement par Salomé, à Autun (fig. 57), les mains d'un démon. Sur le linteau du portail, peuplé des morts ressuscités, attendant l'heure de leur jugement, nous voyons un être qui est déjà la proie de l'Enfer. Deux mains mystérieuses sortent de l'ombre. Elles le saisissent par la tête pour l'entraîner dans le feu éternel. Tracées par un cercle, elles l'entourent d'une sorte de nimbe tragique. A Streitton-Sugwas (fig. 56), le schéma du nimbe enveloppe la tête d'une bête fabuleuse : c'est le lion que terrasse Samson en saisissant sa mâchoire par derrière. Chose

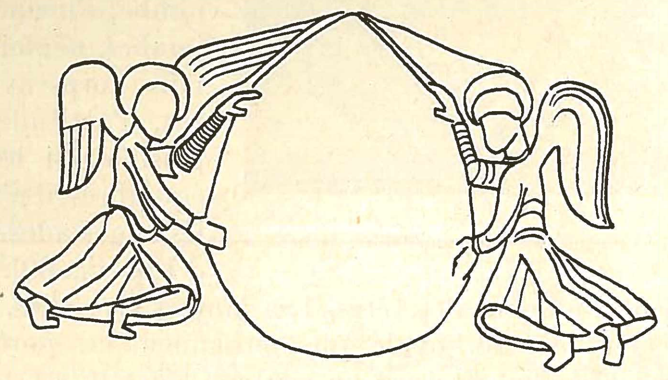


Fig. 58. — Autry-Issards. Relief du tympan

curieuse et au premier abord inexplicable, ses bras ne sont pas tendus avec fermeté vers la gueule, mais ils décrivent autour d'elle deux courbes symétriques. Étirés et amincis, ils constituent un cercle autour de la tête sauvage, parée de l'auréole d'un animal évangélique.

Ainsi le nimbe proprement dit disparaît, mais son contour subsiste et engendre une grande variété de figures.

Cette fonction de cadre peut être exercée aussi par l'auréole qui renferme un personnage entier et non pas seulement une tête. Soutenue par des anges, elle exerce sur la forme de leur corps une attraction qui le modèle.

A Autry-Issards (fig. 58), deux anges placés, l'un en face de l'autre, de part et d'autre du nimbe, s'inclinent, avancent leurs jambes, déploient leurs ailes, pour faire corps avec lui. Si, dans ce cas, l'attitude est relativement paisible, si les gestes sont bien équilibrés, il n'en est pas ainsi pour les anges adossés de la cathédrale d'Ely (fig. 60). Les bras se recourbent au-dessus des têtes. Les jambes, les ailes, s'appliquent exactement contre l'ovale que soutiennent ces porteurs convulsés. Ils ne s'appuient pas par un contact léger. C'est tout leur corps qui entre en jeu et qui semble attaché à l'auréole dont ils font intégralement partie.

Fig. 59. — Gensac-la-Pallue. Relief

Ce mouvement prend plus de vigueur quand la gloire est portée, non par deux, mais par quatre anges. A Gensac-la-Pallue (fig. 59), arcs-boutés etétirés, ils contournent fidèlement leur cadre.

Ils s'élancent, ils se penchent, ils sont entraînés par lui plus qu'ils ne le soutiennent dans leur ascension. La riche bordure décorée qui encadre le saint glorieux pourrait disparaître, il lui resterait une gracieuse mandorle de corps souples et d'ailes qui l'emportent dans leur élan. A Hereford (fig. 61), et à Shobdon (fig. 62), les attitudes sont plus déséquilibrées encore. Les deux anges inférieurs flottent, la tête en bas, les jambes lancées en l'air. Leurs pieds se rapprochent des pieds des anges du haut. Les uns s'appuient sur les autres et, en se prolongeant, ils forment un seul tout. Soudées à l'auréole et déterminées par elle, les ailes lui font une première ceinture, le contour extérieur des corps une seconde. A Rowlstone (fig. 63) un brusque mouvement redresse les jambes et les pieds des anges vers le haut. Ils semblent s'accrocher à la bordure

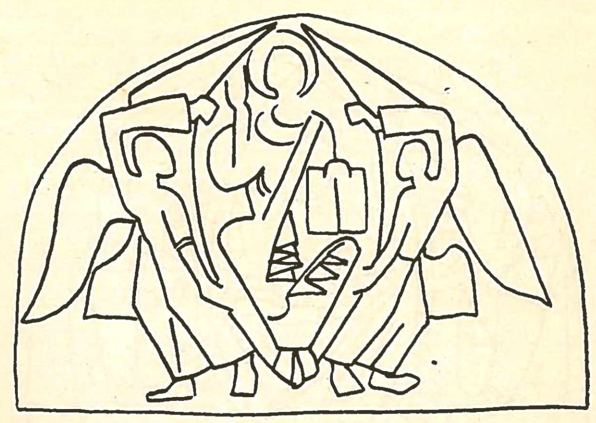


Fig. 60. — Ely. Tympan

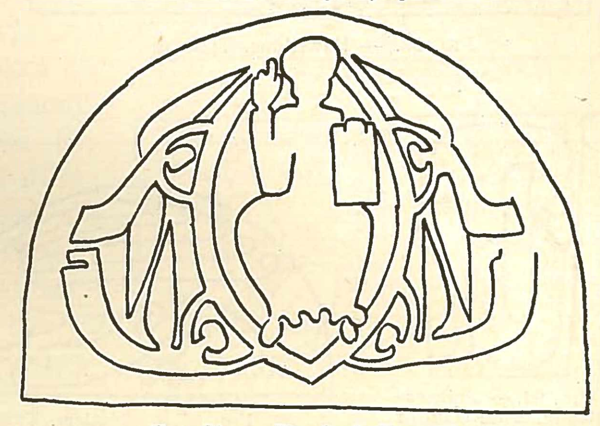


Fig. 61. — Hereford. Tympan

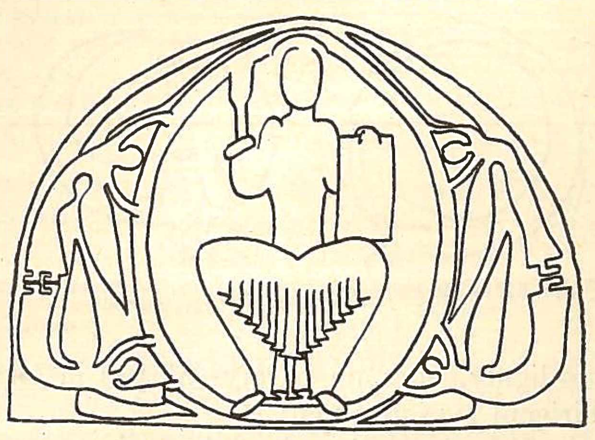


Fig. 62. — Shobdon. Tympan

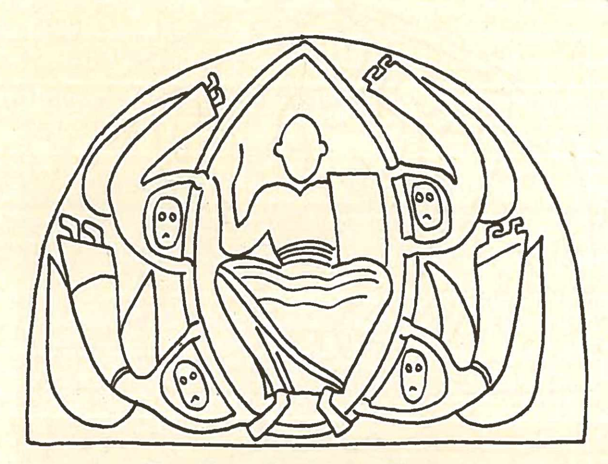


Fig. 63. — Rowlstone. Tympan

du nimbe dans un mouvement de chute éperdue. Les quatre figures sont parfaitement symétriques. Mais les longues robes des anges du haut, serrées entre la courbe de l'auréole et celle de l'archivolte, qui s'infléchissent à leurs sommets, se replient plus violemment en arrière pour leur obéir.

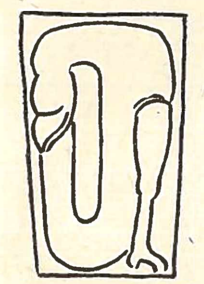


Fig. 64. — Poitiers
Bas-relief du claveau



Fig. 65. — Poitiers. Tympan

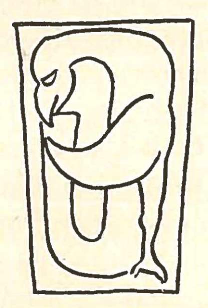


Fig. 66. — Poitiers
Bas-relief du claveau

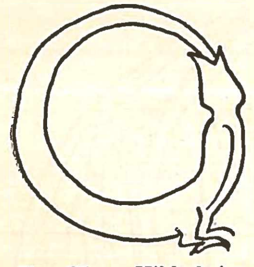


Fig. 67. — Hildesheim
Bas-relief

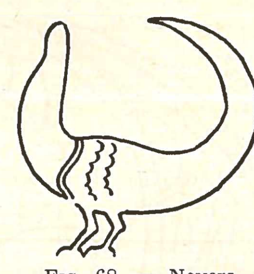


Fig. 68. — Nevers
Bas-relief

Le cadre exerce sa fonction. Il a la force et la rigueur d'une matière stable qui ne se déforme pas en face d'une matière mouvante. Il s'empare du relief, il l'attire, il le pénètre, il le charpente. Si rigoureuses que soient ses lignes, elles ne paralysent pas la forme, elles la créent. Elles dirigent le mouvement.

Une figure, inscrite à l'intérieur du schéma, se trouve comme

dans un champ magnétique. Saisie par un système de forces impérieuses, par des courants secrets, elle s'étire, elle se plie, elle diminue ou grandit, s'allonge ou se raccourcit, elle développe ou atrophie ses membres. Elle se recompose et se transforme.

Le cadre devient une région de permanentes métamorphoses.

Dans le même schéma, nous avons vu défiler différentes images. Tantôt tourmentées, tantôt paisibles, elles s'inscrivent toutes dans la même géométrie. Il est intéressant de suivre le même mouvement, mais dans le sens inverse. On voit, non pas des images différentes se succéder dans le même cadre, mais différents cadres, des rectangles, des losanges et des cercles passer tour à tour à travers la même image.

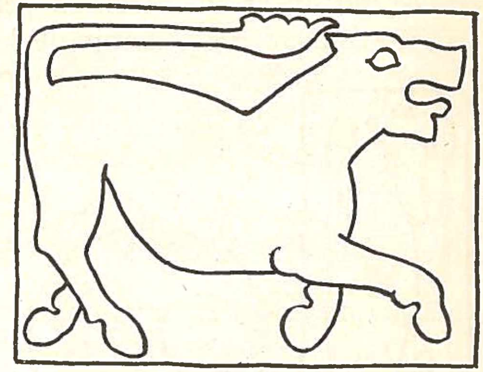


Fig. 69. — Modène. Bas-relief

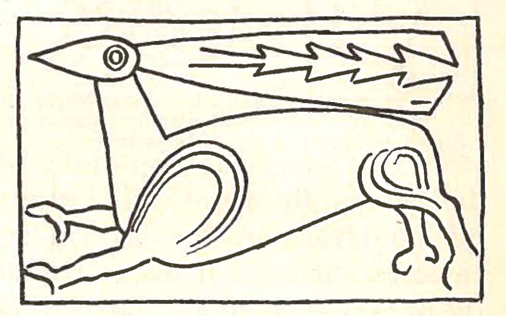


Fig. 70. — Estany. Bas-relief

III. *Transformation des différents thèmes figurés en fonction du cadre*

Ce n'est plus le cadre, c'est la figure qui nous servira désormais de point de départ, le même thème, vu à travers différents schémas.

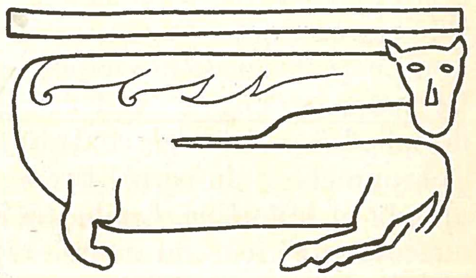


Fig. 71. — Nouvion-le-Vineux. Relief du corbeau

L'oiseau inscrit sur un claveau n'est pas celui qui décore un tympan ou un médaillon. Soumis à des formules diverses, il change d'aspect. Si le quadrilatère des joints l'allonge, replie son cou en arrière, dresse sa queue, étire et amincit ses pattes, réduit ses

ailes (Notre-Dame-la-Grande de Poitiers, fig. 64 et 66), le cintre de l'archivolte ou le cercle du médaillon le composent tout autrement. Celui-là amplifie le tronc et les ailes, rabat sa queue, tracée par un arc de cercle, développe son cou, le fait passer au-dessous du tronc où il rejoint les pattes (Notre-Dame-la-Grande

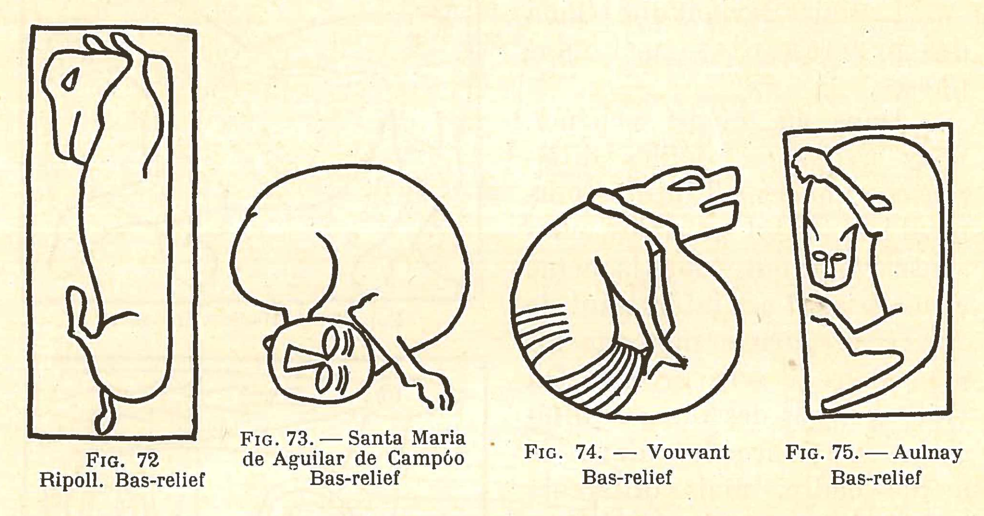


Fig. 72
Ripoll. Bas-relief

Fig. 73. — Santa Maria de Aguilar de Campóo
Bas-relief

Fig. 74. — Vouvant
Bas-relief

Fig. 75. — Aulnay
Bas-relief

de Poitiers, fig. 65). Celui-ci supprime les ailes, indique les pattes en quelques traits à peine discernables, étend paradoxalement le corps en le recourbant en bague régulière (Saint-Michel de Hildesheim, fig. 67 ; musée lapidaire de Nevers, fig. 68). Ramenée à ces figures, la silhouette perd quelque chose de sa personnalité, de sa vie propres. Elle se recompose en corps inédits.

Le quadrupède n'échappe pas non plus à ces métamorphoses. Le cadre barlong le tend démesurément. Il atrophie les pattes, il replie la tête à l'angle contre le thorax (Ripoll, fig. 72). Le rectangle se rapprochant du carré étire le même corps en hauteur. Le tronc grandit et se fortifie. Les pattes se développent. La queue, parallèle au côté supérieur du cadre, rejoint la tête par un mouvement d'arrière en avant (Modène, fig. 69). A Estany (fig. 70), la queue fait place aux longues cornes d'un cerf, parallèles au dos. Ce type de composition subsiste quand il n'y a ni queue, ni cornes. A Nouvion-le-Vineux (fig. 71), c'est le col de la bête qui se retourne et qui se prolonge en arrière. Sculpté sur un claveau, le quadru-

pède subit une transformation nouvelle (Aulnay, fig. 75) Le cadre, beaucoup trop étroit, le resserre dans ses strictes limites angulaires. La tête semble pendre entre les pattes, comme celle d'une bête enfermée dans une boîte et qui la remplit en se disloquant. Le corps d'un félin devient ainsi à peu près identique à celui d'un oiseau, traité de la même façon (Poitiers).



Fig. 76. — Saint-Michel-de-Cuxa Bas-relief

Cette réduction de deux corps à un contour semblable peut être observée aussi à l'intérieur du médaillon. L'espace y étant aussi limité, il n'y a pas de place pour un jeu de formes plus ou moins varié et c'est à la même solution qu'on aboutit. Comme l'oiseau, le quadrupède contourne le cercle, rejetant ses pattes de derrière sur ses épaules. Il constitue, comme l'oiseau de Nevers, une sorte d'anneau (Santa Maria de Aguilar de Campóo, fig. 73; Vouvant, fig. 74).



Fig. 77. — Serrabone. Bas-relief

L'aspect du quadrupède se transforme complètement à Saint-Michel-de-Cuxa (fig. 76) et à Serrabone (fig. 77) où il est installé sous l'arcade. La tête acquiert des proportions plus vastes. Elle remplit exactement la courbe, l'hémicycle au-dessous de l'arcature. Les pattes sont plus longues. La bête, auparavant enroulée, se redresse nerveusement. Si la géométrie d'une arcade contribue à donner plus d'ampleur

à l'animal, celle du linteau le diminue, celle du tympan le ramasse, le rend plus compact et plus ferme.

Ainsi à Thwing (fig. 78), le corps du quadrupède devient comme une véritable bande. Une horizontale continue trace le dos et le cou. Les pattes sont courtes comme celle d'un basset. A l'intérieur du tympan, cette longue bête rectangulaire dessine un linteau.

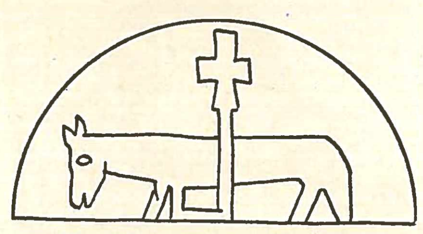


Fig. 78. — Thwing. Tympan

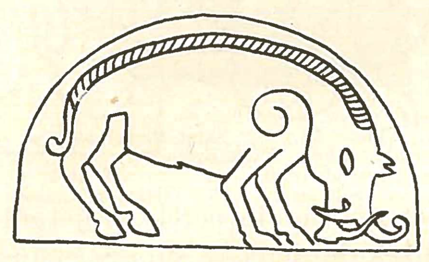


Fig. 79 — Ipswich. Tympan

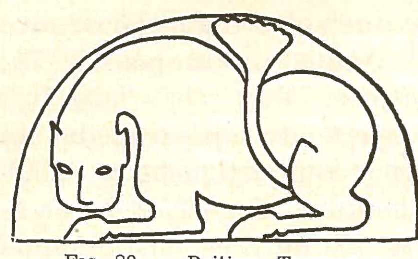


Fig. 80. — Poitiers. Tympan

A Ipswich (fig. 79), et à Poitiers (fig. 80), le volume de la bête s'enfle et s'arrondit. Il remplit tout le tympan. L'échine du sanglier d'Ipswich double le demi-cercle de la voussure. A Poitiers, la dépression du dos est remplie par le bouquet de poils de la queue enroulée.

Ces transformations sont encore plus surprenantes quand il s'agit du corps humain.

A Saint-Michel-de-Cuxa (fig. 81), et à Saint-Genis-des-Fontaines, on trouve des personnages inscrits dans des rectangles. Cette géométrie d'angles droits détermine une anatomie nouvelle. Elle allonge la silhouette, comprime les pieds et les bras qui, tantôt ramenés à des baguettes, tantôt entrecroisés (Saint-Genis-des-Fontaines), ne dépassent pas les limites. Cette structure rectangulaire est soulignée par des plis qui répètent encore la signature du cadre à l'intérieur même de la figure.

A Saint-Michel-de-Cuxa, ces plis se rapprochent du cadre au point de coïncider avec lui.

A Saint-Leu-d'Esserent et à Villers-Saint-Paul (fig. 82 et 83), où les personnages sont logés dans les frises qui parcourent les

parois, ils s'allongent aussi. Taillées dans le même bloc que le tronc, les têtes grandissent, prennent une dimension anormale. Les bras se collent au corps étroit et on dirait la double baguette d'un larmier.

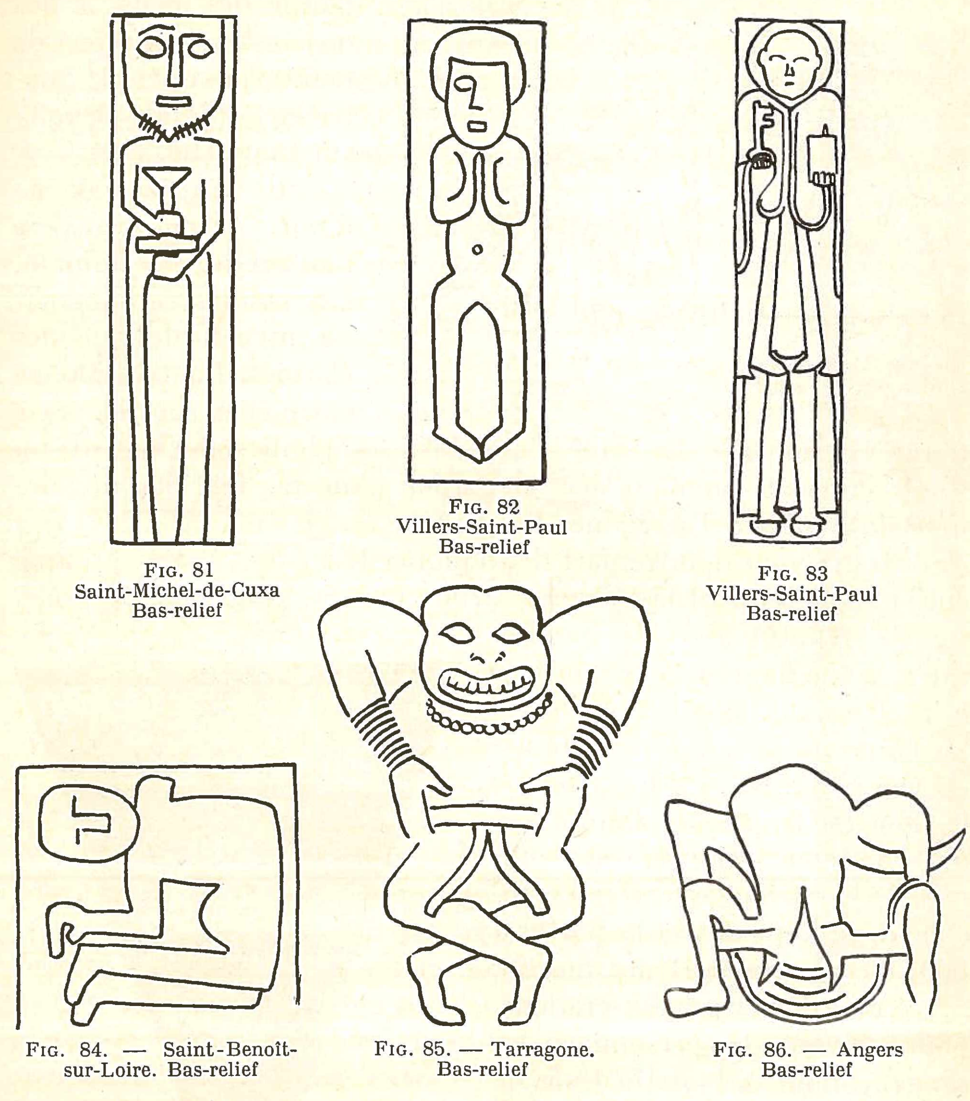


Fig. 81
Saint-Michel-de-Cuxa
Bas-relief

Fig. 82
Villers-Saint-Paul
Bas-relief

Fig. 83
Villers-Saint-Paul
Bas-relief

Fig. 84. — Saint-Benoît-sur-Loire. Bas-relief

Fig. 85. — Tarragone. Bas-relief

Fig. 86. — Angers
Bas-relief

Si le cadre barlong étire et immobilise le corps du personnage, s'il lui impose une raideur anormale, une fermeté de lignes pareille à celle d'un pilastre ou d'une dalle, le cadre carré le ramasse

et le plie, en suscitant des mouvements plus violents. La tête et le torse constituent l'un des côtés du rectangle, les cuisses et les jambes, pliées à angle droit, en dessinent les deux autres. La plante des pieds, le dos de la main, le sommet de la tête, jalonnent le quatrième (Saint-Benoît-sur-Loire, fig. 84).

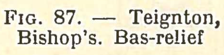



Fig. 87. — Teignton, Bishop's. Bas-relief



Fig. 88. — Modène Bas-relief

Le trapèze change d'une autre manière l'aspect de l'être humain. Les coudes se haussent au niveau des épaules élargies. La tête plonge entre elles sous la pesée d'une horizontale. La taille s'amincit, les jambes fléchissent ou s'entrecroisent pour ne pas déborder (Angers, fig. 86, arcades de Saint-Aubin ; Tarragone, fig. 85).

Nous avons d'autre part des hommes-triangles : tantôt presque entièrement constitués par leur robe évasée (Teignton, Bishop's, fig. 87), tantôt assis, les jambes repliées à la hauteur de la poitrine et raidies dans l'angle droit, le dos prolongeant la verticale du cou (Modène, fig. 88). Parfois, comme le tronc est trop court, la tête s'en détache pour rejoindre le sommet. Le personnage semble l'arracher de ses épaules et la porter à bout de bras (Saint-Rémy, fig. 89).

A côté du personnage-triangle, nous voyons le personnage-losange, comme à la cathédrale de Bayeux (fig. 90). Un cadre plus spacieux, plus conforme au corps humain, détermine une attitude



Fig. 89. — Saint-Rémy. Bas-relief

plus calme, un geste plus naturel. Il retrouve son équilibre. La tête étant placée au sommet, les côtés supérieurs écartent les coudes, les deux autres fixent les jambes, la diagonale, — les bras ; la flèche, — le tronc. Ses deux mains saisissent les mèches d'une longue barbe qui, elles aussi, suivent les lignes du cadre. Le schéma n'agite pas, mais il immobilise plutôt la silhouette.

Les éléments tectoniques, tels qu'un arc ou un chapiteau, eux aussi, la modifient. Conçu

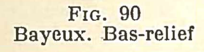


FIG. 90
Bayeux. Bas-relief

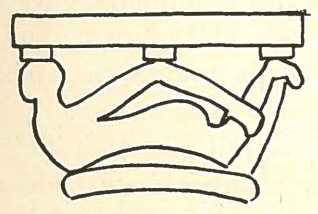


FIG. 91. — Blois
Chapiteau de Saint-Laumer

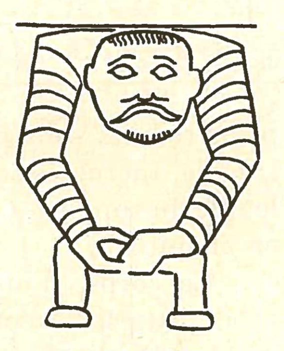


FIG. 92. — Milan
Bas-relief de Saint-Celse

comme une architecture, le corps humain reste reconnaissable. A Saint-Laumer de Blois (fig. 91), couché sur l'astragale, il s'appuie de sa tête, de son coude et de ses pieds sur les trois dés saillants qui servent de corbeaux au tailloir. Avec son tronc étrangement tordu, ses jambes en l'air, il nage, il flotte, et par ses lignes adaptées au cadre, il transcrit non seulement les contours extérieurs, mais toute l'architecture du chapiteau (1).

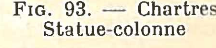


FIG. 93. — Chartres
Statue-colonne

(1) M. FOCILLON, dans son article intitulé : *Apôtres et jongleurs romans* (*Revue de l'Art*, janvier 1929) fait état de ce type de personnage qu'il désigne conventionnellement du nom de nageur

A Saint-Celse de Milan (fig. 92), le personnage-chapiteau est composé autrement. Il reçoit la charge sur le dos comme un atlante. Limitée par la même horizontale que les épaules, la tête s'incline et entre dans le tronc ; les bras retombent, immenses par rapport aux jambes qui ne sont plus que deux moignons, les



Fig. 94
Modène. Corbeau



Fig. 95
Modène. Corbeau



Fig. 96
Modène. Corbeau



Fig. 97
Modène. Corbeau

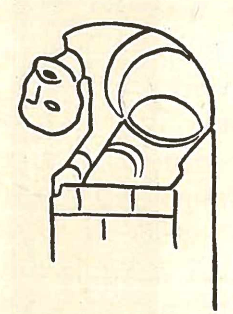


Fig. 98. — Moissac
Relief du portail

pieds réduits sont pareils à des fragments d'astragale. Incrustée sur le linteau, cette figure joue le rôle du support. C'est un corps humain pétrifié en chapiteau.

Ce corps, d'une élasticité, d'une mobilité prodigieuses, s'inscrit dans n'importe quel élément, s'applique à n'importe quel membre de l'édifice. Des statues-colonnes se dressent à Bourg-Argental, à Bourges, à Chartres (fig. 93), au Mans, à Saint-Loup-de-Naud. Soudées au fût qui les hausse et qui les raidit, elles concourent à l'équilibre du portail. Des personnages-corbeaux se voient sur les frises de Modène (fig. 94-97). Leurs corps se plient étrangement, les pieds et les têtes se touchent, et, par ce geste convulsif, paradoxal, inexplicable, ils soutiennent le larmier qui repose sur les genoux. Tantôt c'est la tête qui sert de soutien, tantôt ce sont les reins.

A Moissac (fig. 98), le corps humain devient archivolte. Il se retourne en arrière, il rejette sa tête avec force. Tracé par un plein-cintre, il est architecture plus qu'humanité.

Nous terminerons cette série par le personnage-médaillon et le personnage-auréole.

Le cercle détermine deux figures différentes. L'une, complètement arc-boutée en arrière, la tête rejoignant les talons, les

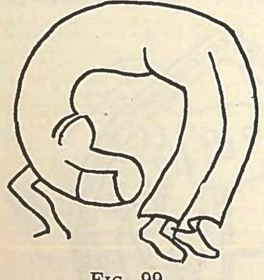


Fig. 99
Avallon. Bas-relief



Fig. 100
Foussais. Bas-relief

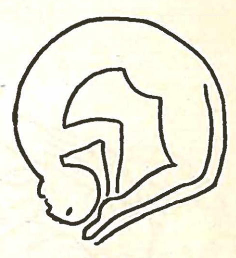


Fig. 101
Vézelay. Bas-relief

jambes arquées, est comparable à l'oiseau de Nevers ou au quadrupède de Vouvant : elle forme un anneau régulier (Avallon, fig. 99; Foussais, fig. 100; Vézelay, fig. 101). L'autre ne contourne pas,



Fig. 102
Leire. Bas-relief

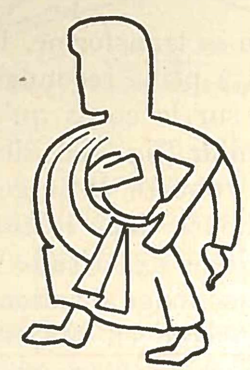


Fig. 103
La Lande-de-Fronsac. Bas-relief

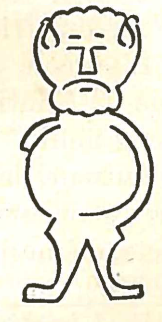


Fig. 104
Vaison. Bas-relief

mais remplit le cadre. Le corps ne s'amincit pas en baguette ; il grossit, devient ventru, son volume s'étend sur tout le cercle.

Tantôt le disque du médaillon ne compose que le buste et la tête et les jambes restent libres (Leire, fig. 102 ; Vaison, fig. 104), tantôt il dirige les plis d'une robe revêtant un être plus maigre (la Lande-de-Fronsac, fig. 103), tantôt il englobe le personnage

tout entier. A Leire (fig. 105), les mains énormes appuyées sur la tête, les bras courbés, attachés à la ceinture, le torse ramassé, réduit à une boule, sont dessinés, tous, par le même mouvement du compas. Ils constituent un cercle à l'intérieur duquel on a inscrit la tête et les jambes rachitiques. Mutilé, recomposé par le schéma



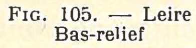


Fig. 105. — Leire
Bas-relief



Fig. 106. — Saumur
Bas-relief de N.-D. de Nantilly

du cadre, le corps humain se transforme. Il devient bête, monstre, figure géométrique. Il est à peine reconnaissable.

L'auréole agit aussi sur le corps qu'elle renferme. A Notre-Dame-de-Nantilly, à Saumur (fig. 106), inscrit dans son ovale, le torse grandit, il devient robuste et large ; les bras et les pieds se réduisent, la tête s'enfonce dans le tronc. Les contours de la gloire sont suivis avec une exactitude parfaite ; ils demeurent intacts, même quand le personnage abandonne ce cadre. A Fownhope (fig. 107), on voit une Vierge en Majesté, grave et solennelle, elle lève impérieusement un bras énorme, le Christ est assis sur ses genoux. Elle n'est pas entourée par une gloire, c'est elle qui la décrit. Dans les plis de sa robe, dans les lignes de son bras gauche, incurvé, dans celles des bras du Sauveur, dans la forme du buste, aux larges épaules, dans la forme du dossier de son trône, on suit le tracé d'un ovale parfait. Exemple digne d'être retenu de cette pénétration mystérieuse qui, à l'intérieur d'un groupe humain, laisse la trace indiscutable du cadre qui l'a enfermé, défini, modelé, et qui, même disparu, exerce encore son pouvoir organisateur.

A Bongy (fig. 108), le phénomène n'est pas moins net. Il est plus simple et s'impose avec plus de décision encore. Fixée au milieu du tympan, comme c'est souvent le cas, l'auréole se présente, non pas comme le motif qui renferme d'ordinaire la figure du Christ, mais comme une masse ovoïde d'où se détachent une tête et les membres. C'est un corps, ou plutôt un bouclier derrière lequel il s'abrite.

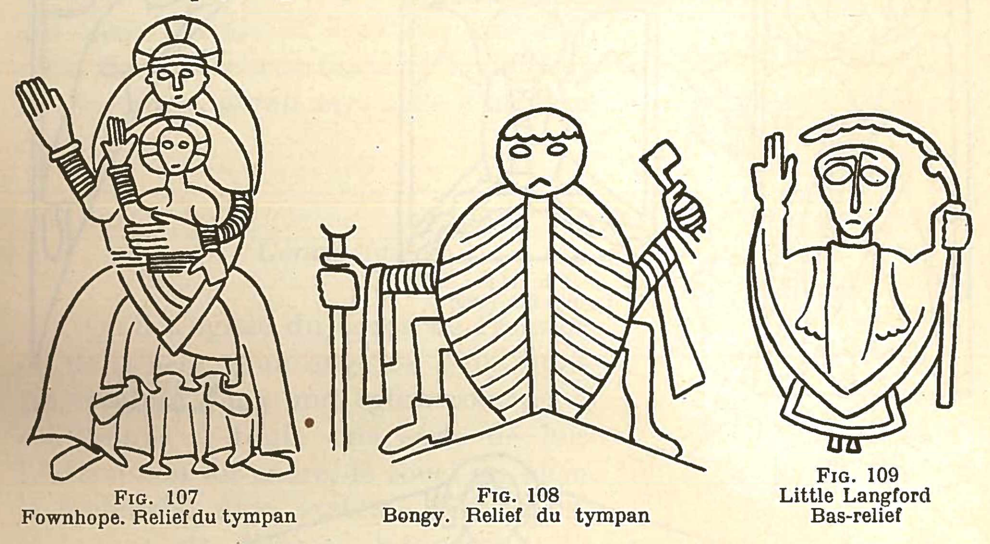


Fig. 107
Fownhope. Relief du tympan

Fig. 108
Bongy. Relief du tympan

Fig. 109
Little Langford
Bas-relief

A Little Langford (fig. 109), ce schéma détermine le corps tout entier. Il agrandit à l'extrême son bras levé pour bénir, fait disparaître presque complètement ses pieds, recourbe sa crosse au-dessus de sa tête, coïncide exactement avec les bordures de la chasuble.

L'être humain se transforme constamment. Soumis au cadre, à un élément d'architecture, à un signe hiérarchique, il s'anéantit en partie, il perd quelque chose de sa personnalité, de sa vie propre, pour renaître sous un aspect nouveau.

L'ange est sujet lui aussi à ces métamorphoses. Ce sont surtout ses ailes qui changent selon la forme du cadre. Inscrites dans un rectangle allongé, elles s'étirent, se collent au corps, elles l'enveloppent comme un manteau (Saint-Révérien, fig. 110). Dans un carré ou dans un trapèze, elles deviennent plus larges, se déploient avec la même rectitude (Arles ; Brioude ; Cosne,

fig. 111). Le triangle affine les ailes, ou les ouvre toutes grandes (Bari, fig. 112 ; Saint-Amour, fig. 113). Le demi-cercle du chapiteau cubique les arrondit (Lavaudieu, fig. 114). Le médaillon leur donne

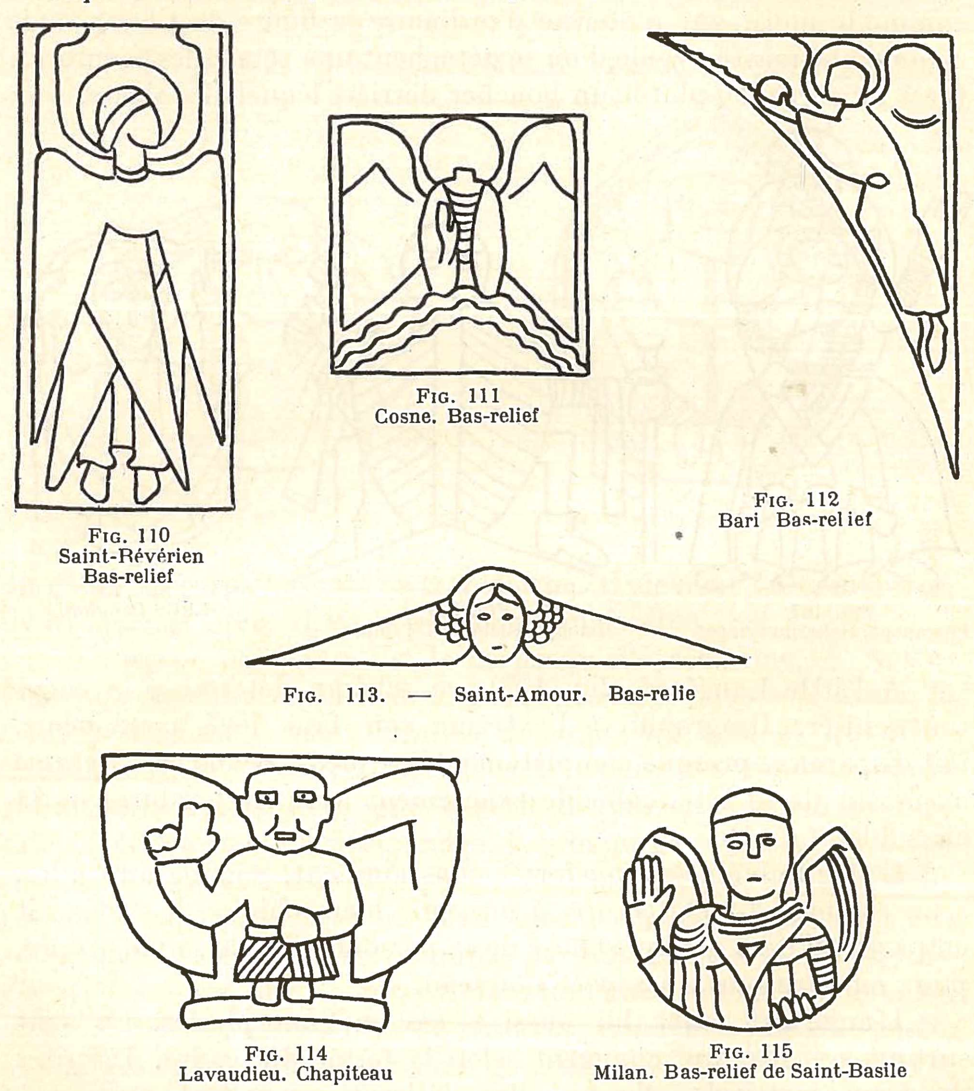


Fig. 110
Saint-Révérien
Bas-relief

Fig. 111
Cosne. Bas-relief

Fig. 112
Bari Bas-rel ief

Fig. 113. — Saint-Amour. Bas-relie

Fig. 114
Lavaudieu. Chapiteau

Fig. 115
Milan. Bas-relief de Saint-Basile

une forme annulaire (Issoire ; Saint-Ambroise et Saint-Basile de Milan, fig. 115). Le dessin se transforme. Des triangles, des carrés, des cercles, se lisent à travers leurs silhouettes. Sur un chapiteau

de Vézelay (fig. 116), le corps semble se loger avec exactitude dans les triangles curvilignes laissés libres par la rencontre de deux médaillons. Ces cadres sont absents, mais ils se retrouvent comme un rappel sur un chapiteau voisin, de l'autre côté de la porte du narthex. Les jambes écartées et les bras levés suivent les deux bordures. A la fois serrée à la ceinture par l'intersection des deux cercles et écartelée par eux, cette figure déconcertante et logique en même temps paraît être celle d'un ange crucifié.



FIG. 116. — Vézelay. Bas-relief

V. *Conclusion*

Qu'il s'agisse du corps de l'homme ou de la bête, d'un ange ou d'un monstre, sculpté dans une église romane, il est soumis à toute une série de lois. L'attraction du cadre, le souci du plein, la recherche d'un système de contacts et de rapports, d'accords intérieurs et d'accords avec le monument, l'exigence de la construction agissent sur sa composition, sur son anatomie même.

Ce n'est pas le puissant équilibre du corps humain en soi, la sûreté de ses belles proportions, qui préoccupent l'imagier, mais la géométrie de son cadre, la structure de l'édifice qui le porte.

A la loi de l'harmonie physique, d'un accord organique des éléments, d'une coordination parfaite des parties, établie à l'intérieur du corps même, il substitue un autre ordre. Des formes abstraites interviennent dans sa structure. Elles détruisent son propre canon. Le rectangle équarrit le personnage. Le médaillon l'incurve et l'arrondit. Des figures géométriques charpentent et distribuent les silhouettes. Des personnages-trapèzes-triangles-polygones, des personnages-chapiteaux, des personnages-archivoltes apparaissent. Des anges, des êtres de toutes sortes, des animaux prennent une vie et une forme nouvelles. Tout un monde naît à l'intérieur de ces

cadres, monde indifférent à la nature, qui se meut dans un espace défini par des figures régulières.

Ainsi, une forme abstraite préside à sa création. Le sculpteur n'est pas seulement imagier, il est mathématicien, soucieux de mesure. C'est un géomètre qui spécule sur les droites, les angles et les courbes. Il les combine avec variété, il les emboîte, il les superpose, il renouvelle leurs éléments. Il les inscrit tous sur les parois, sur les archivoltes, sur les chapiteaux, sur les membres les plus importants de l'édifice. Il les inscrit aussi à l'intérieur du relief figuré.

Avant de continuer nos recherches, c'est cette science géométrique qu'il nous faut essayer d'étudier, son état, ses aspects, ses calculs, ses procédés.

Nous essaierons de le faire en nous basant sur l'ornement. Forme plus pure et plus vide, donc plus facile à saisir, il relève de la même pensée. Il envahit la même façade, il encadre les portails, parcourt les frises, enlace les fûts. Il n'est pas surchargé de visions figurées. Coordination de lignes, il ne s'exprime que par la rigueur de ses courbes, par la distribution savante de ses replis.

CHAPITRE II

LA TECHNIQUE ORNEMENTALE

CHAPITRE II

LA TECHNIQUE ORNEMENTALE

I. *Création d'une gamme ornementale par différentes combinaisons du même motif.* *a)* motif prototype ; *b)* motif II ; *c)* motif type 8 ; *d)* fugue ; *e)* quatrefeuilles et rosace ; *f)* motif III ; *g)* motif 2 S, S, X ; *h)* compositions complexes. — II. *L'ornement et l'entrelacs.* *a)* accord entre les deux formes ; *b)* l'entrelacs incrusté dans l'ornement ; *c)* l'ornement inscrit dans l'entrelacs. — III. *L'ornement et l'architecture.* *a)* Emplacement de l'ornement dans l'édifice ; *b)* le rôle de l'architecture dans la formation ornementale ; *c)* le rôle de l'ornement dans la formation de quelques éléments architecturaux : le chapiteau à crochet.

I. *Création d'une gamme ornementale par différentes combinaisons du même motif*

La pensée abstraite dont nous avons déjà pu suivre le développement dans quelques reliefs figurés, se précise dans la forme ornementale qui, plus libre, riche en lignes et en structure, pauvre en images, offre une vaste matière à ses spéculations, ses exercices et ses calculs. C'est ici qu'elle se possède et se développe le mieux.

Des chevrons, des dents de scie, des pointes de diamant, des damiers, parcourent les archivoltes, les pilastres et les frises ; des entrelacs s'installent sur les chapiteaux, les claveaux et les fûts. Des courbes ornementales enlacent les éléments d'architecture les plus différents en les revêtant de caprice ou de calcul. Elles décomposent les surfaces en triangles, en carrés, en losanges, en zigzags, en cercles, en figures rigoureuses et complexes. Elles les mettent en valeur et les soulignent par la luxuriance ou par la sobriété de leur dessin.

Dans ce vaste répertoire de formes, soumises aux techniques et aux traitements les plus divers, il est un groupe qui attire particulièrement notre attention. D'une abondance, d'une variété déconcertantes, il se présente comme un ensemble organiquement conçu, défini par des procédés homogènes. et c'est à lui que se bornera notre examen.

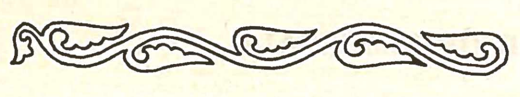


Fig. 117. — Vaison. Bas-relief

L'un de ses motifs primaires, que nous désignerons conventionnellement par le numéro I, se compose d'une tige ondulée ayant alternativement à droite et à gauche des feuilles qui garnissent les creux de ses courbes. Ces feuilles, dont un côté est souvent lisse, sont découpées de l'autre par trois ou quatre dents. Elles constituent une suite de rinceaux attachés à une tige commune. Cet ornement, extrêmement répandu dans l'art roman, sert de point de départ à toute une série de formations (exemple-type : Vaison, fig. 117).



Fig. 118 Beaumais Bas-relief

Sur le portail de Beaumais (fig. 118), on trouve deux bandes décoratives dont chacune comporte ce motif. Ces deux tiges, bien que parallèles et quoique toute une série de leurs points se rencontrent, gardent leur indépendance, accentuée par la différence des proportions. Il n'en est pas de même pour l'une des extrémités du dessin où l'on remarque une coïncidence d'échelle. Un autre motif, déterminé par la disposition symétrique de ces rinceaux, apparaît. Il consiste en un cadre formé par des branches, dont le contour donne sensiblement un as de cœur, à l'intérieur duquel sont placées les palmettes. C'est un nouvel ornement ayant son unité et son ordonnance.

Ce motif, que nous désignerons par le numéro II, déjà isolé et se présentant comme une unité ornementale qui ne se fragmente pas, se retrouve dans de nombreuses églises. On le voit sur les chapiteaux et les tailloirs de Côme, Fénioux, Moissac, Pavie, Pècs, Poitiers, Pons, Saint-Martin-du-Canigou, Saint-Sever, Saintes, Vézelay.

C'est un dessin complet et qui ne se prête plus à une décomposition. Il a acquis sa personnalité, son indépendance. La suite de ses modifications nous prouve que le sculpteur-ornemaniste en oublie souvent les origines. Les deux palmettes, appartenant auparavant à deux tiges différentes, se réunissent en une seule. (Aulnay ; Elne, fig. 119 ; Lescure ; Moissac). Le cadre, constitué par les tiges, peut lui aussi varier. On trouve des exemples où ce motif reste reconnaissable, bien qu'il prenne la forme d'un cercle (Adaste, fig. 120), d'une figure se rapprochant du carré (Saint-Savin, Hautes-Pyrénées, fig. 121) ou d'un rectangle allongé (Lyon, église Saint-Martin d'Ainay ; Moissac, fig. 122 ; Saint-Aignan ; Saint-Gaudens ; Le Thor, fig. 123). Ces variations ne changent pas les grandes lignes. C'est toujours une palmette encadrée par sa tige dont elle prolonge le contour.

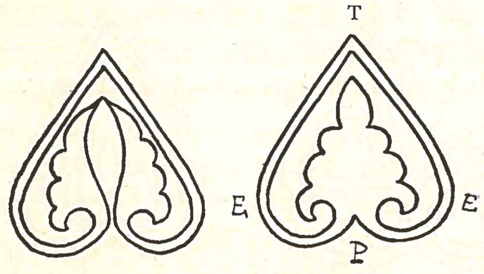
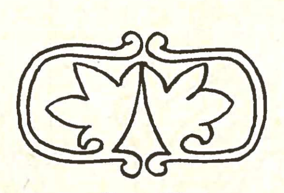


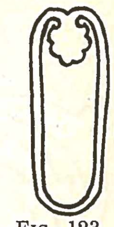
Fig. 119. — Elne. Bas-relief

Avant de poursuivre l'examen de ses transformations, il nous


Fig. 120
Adaste. Bas-relief


Fig. 121
Saint-Savin. Bas-relief


Fig. 122
Moissac. Bas-relief


Fig. 123
Le Thor. Bas-relief

faut préciser quelques-uns des points essentiels de cette figure. Le point de rencontre des deux branches formant angle aigu sera désigné par la lettre T, le point qui lui est opposé par la lettre P, le point où les branches sont le plus écartées l'une de l'autre par la lettre E (fig. 119).

Les variations les plus simples de ce motif consistent dans un traitement particulier, soit de la palmette, soit de son cadre, soit des deux éléments à la fois.

A Hildesheim (fig. 124), le dessin de la palmette s'enrichit : la feuille centrale est remplacée par un motif II complet, à une échelle réduite. A Angers, à Saint-Eustorge de Milan (fig. 125), on en voit trois, en T. Ils se dirigent tous vers le point P.

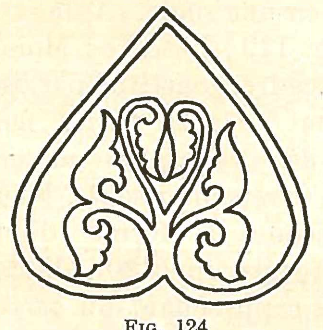


Fig. 124
Hildesheim. Bas-relief

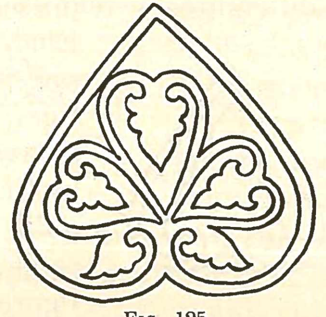


Fig. 125
Milan. Bas-relief de Saint-Eustorge

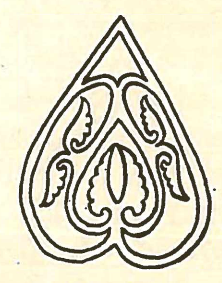


Fig. 126
Hildesheim. Bas-relief

Ils constituent la palmette. Quant au cadre, sa structure se complique par le dédoublement des tiges, tantôt tout le long de son parcours, comme on le voit à Hildesheim (fig. 126), tantôt entre les points E-T (Pons, fig. 127; Toulouse) ou entre les points E-P seulement. Ce dernier cas peut être examiné dans la crypte de



Fig. 127
Pons. Bas-relief

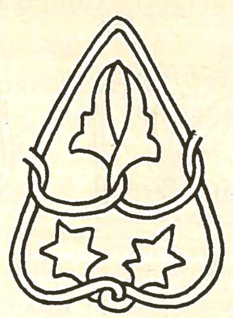


Fig. 128. — Modène
Bas-relief de la crypte

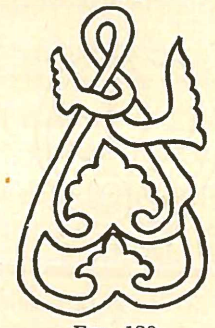


Fig. 129
Saint-Lizier. Bas-relief

Modène (fig. 128), où la seconde branche ayant sa propre palmette attachée au point P, l'ensemble donne une superposition de deux ornements. Cette seconde palmette, ici dédoublée, se réduit ailleurs à l'unité : par exemple à Saint-Lizier (fig. 129) où nous voyons le bouquet de feuillage compliqué aussi par l'insertion d'un motif II.

Cette complexité s'accentue encore dans la crypte de Saint-Eutrope de Saintes (fig. 130), où ce n'est pas la palmette, mais le cadre-tige qui donne à son tour l'armature sur laquelle se distribuent plusieurs dessins du motif II. Il y en a dix qui, rangés les uns à côté des autres, constituent une sorte de bande continue, contournant la branche T-E-P. Celle-ci renferme, elle aussi, une palmette. Ainsi à l'intérieur de la figure ornementale, et en n'utilisant que des courbes appartenant à cette seule structure, s'établit toute une gamme de motifs, remarquablement variés.



FIG. 130. — Saintes
Bas-relief de Saint-Eutrope

Cet ornement (motif II) déterminé par le dédoublement symétrique du rinceau (motif I), peut être doublé à son tour, ce qui donne un nouveau thème. Tantôt, les motifs II, symétriquement doublés, s'unissent en T (Pons ; Rioux ; Saint-Benoît-sur-Loire ; Saint-Gemme ; Saint-Genou, fig. 131 ; Surgères) ; tantôt en P (Saint-Ambroise de Milan). Leurs tiges entrecroisées, enlacées ou enchaî-

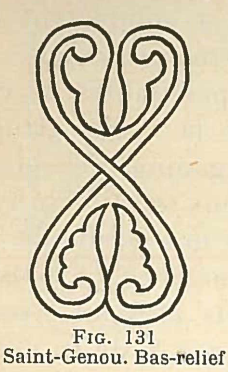


FIG. 131
Saint-Genou. Bas-relief

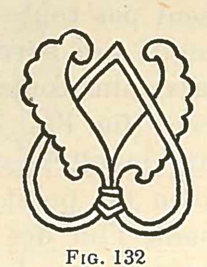


FIG. 132
Anzy-le-Duc. Bas-relief

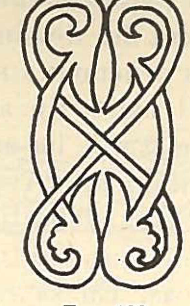


FIG. 133
Pont-l'Abbé. Bas-relief

nées, sur ce point qui sert d'axe ou de nœud, se confondent et une nouvelle unité ornementale, dont le tracé extérieur se rapproche de celui du chiffre huit (8), apparaît.

Cette figure est bien homogène, néanmoins il en est une qui l'est plus encore, donnée par le glissement de l'un des motifs II le long de

son axe. Le point T de l'un est alors transporté vers le point P de l'autre ; deux motifs associés qui se pénètrent, composent désormais l'ornement. Le cadre de l'un se substitue à la palmette de l'autre ; il se transforme, lui aussi, en palmette (Anzy-le-Duc, fig. 132). Le motif 8 recompose ainsi l'ornement dont il dérive, en amplifiant ses feuillages et en les faisant déborder de leur cadre. Cette nouvelle figure établie, elle reconstitue à son tour le type 8 ; symétriquement



Fig. 134
Avy-en-Pons. Bas-relief

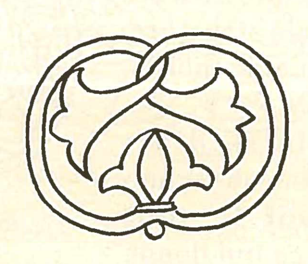




Fig. 135
Milan. Bas-relief de Saint-Eustorge

doublé, il développe ses deux palmettes qui se confondent en un bouquet ramifié, rattaché aux extrémités P-P de leurs tiges (Aulnay ; Pont-l'Abbé, fig. 133). Ainsi jouent, se complètent et se combinent des dessins qui relèvent tous du même prototype.

Ces ornements n'épuisent pas toutes les possibilités de variations. Il existe un autre motif qui dérive de la même structure primaire et qui, lui aussi, détermine toute une gamme d'ornements. Si à Fénioux et à Avy-en-Pons (fig. 134), les deux moitiés du type 8 ne sont pas définitivement emboîtées, toute une partie de l'une débordant sur l'autre, il n'en est point de même pour plusieurs autres cas. En se rapetissant, l'un des motifs II peut s'insérer tout entier dans l'autre. Rattaché en T au point P de ce dernier, il recompose une fois encore la palmette. Ses feuilles suivent par leur contour celui d'un cadre-tige, elles en jouent aussi le rôle et une troisième palmette s'inscrit entre elles. La structure du motif II se répète ainsi plusieurs fois à l'intérieur du même ornement, les courbes de son cadre, prolongées par celles de ses palmettes, reprennent la même formule, comme la fugue musicale reprend,

en variant les registres, toujours la même mélodie. A Cluny (musée de Cluny à Paris) ; à Figeac ; à Milan (Saint-Eustorge, fig. 135), à Moissac, à Saint-Dié et à Souvigny, elles la répètent deux fois, à La Charité-sur-Loire, trois, à Guylafehérvár (fig. 136), quatre.

En supprimant la tige extérieure T-E-P qui renferme l'ensemble,

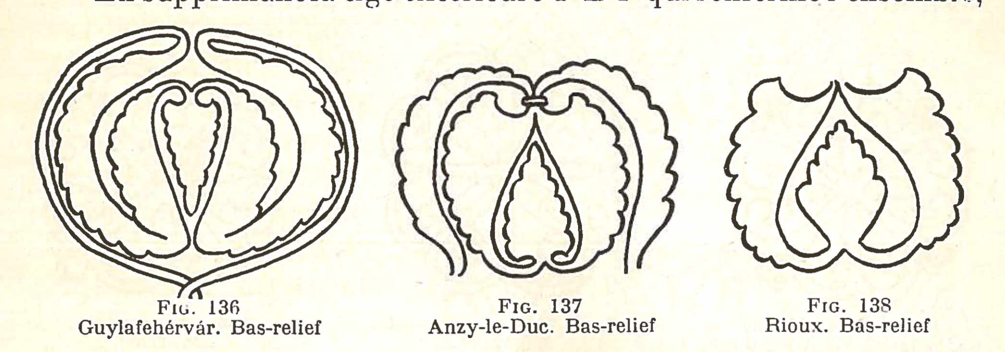


Fig. 136
Guylafehérvár. Bas-relief

Fig. 137
Anzy-le-Duc. Bas-relief

Fig. 138
Rioux. Bas-relief

on ne garde que la partie du dessin formée par les feuillages. Ceux-ci faisant fonction de cadre, une variation inédite du motif II se produit La tige T-E-P du cadre s'épanouit en palmette (Anzy-le-Duc, fig. 137 ; Charlieu ; Rioux, fig. 138 ; San Pedro la Rua,). Symétriquement doublé, ce motif donne une variante

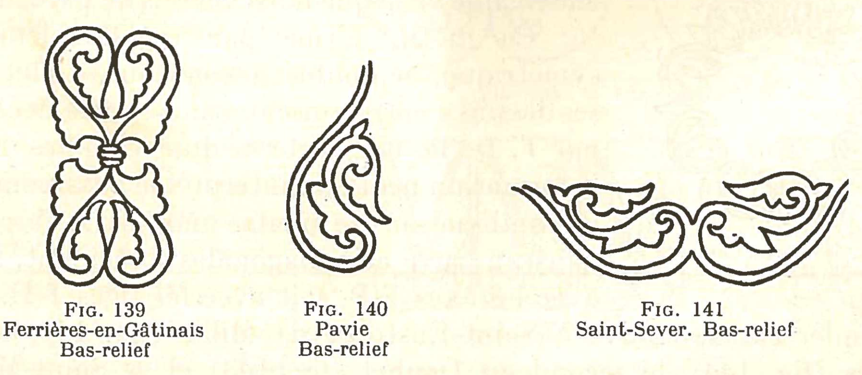


Fig. 139
Ferrières-en-Gâtinais
Bas-relief

Fig. 140
Pavie
Bas-relief

Fig. 141
Saint-Sever. Bas-relief

du type 8, composée toute entière de feuillage (Ferrières-en-Gâtinais, fig. 139).

En fragmentant le dessin de cette fugue en deux, on isole un rinceau d'une forme spéciale : c'est la palmette du motif I prolongée par une palmette semblable, et constituant avec elle le dessin d'un rinceau (Milan ; Pavie, fig. 140). Deux de ces schémas,

réunis en P, forment un autre ornement (Saint-Sever, fig. 141).

Le type 8 agit ainsi avec une puissance particulière et détermine toute une série de nouveautés. Cet ornement dont les parties jouent, s'emboîtent de différentes manières, exerce un pouvoir actif sur la genèse des figures. Il varie les structures déjà établies,

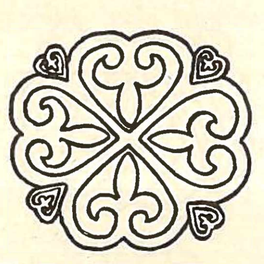


Fig. 142. — Milan
Bas-relief de Saint-Eustorge

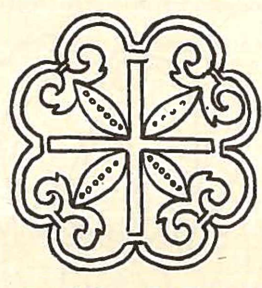


Fig. 143. — Le Douhet
Bas-relief

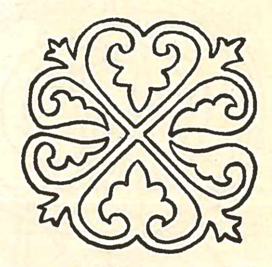


Fig. 144. — Pècs
Bas-relief

il amplifie les palmettes, il leur impose des formes différentes, il les transplante sur des tiges stériles, il fait épanouir les tiges en palmettes. Il crée toute une gamme de motifs I, de motifs II, de motifs inédits, infiniment plus vaste et plus variée encore que celle que nous venons de parcourir.



Fig. 145. — La Couronne
Bas-relief

Ce motif, formé par un doublement symétrique, se double à son tour. Deux de ses dessins s'entrecroisent à angle droit, centrés par T. De là, une sorte de quatrefeuilles dont la formation peut être interprétée aussi comme la combinaison de quatre motifs II, inscrits dans un carré aux diagonales coïncidant, soit avec les axes T-P, soit avec les tiges T-E. Le premier cas se trouve à Saint-Eustorge de Milan (fig. 142) et à Pècs (fig. 144), le second au Douhet (fig. 143) et à Saint-Marc de Venise. Dans le second cas, le même dessin glisse autour de son centre et se déplace à 45°. Ce mouvement suffit à renouveler son aspect, les cadres correspondant aux axes diagonaux. C'est une véritable magie ornementale : un léger décalage réussit à dégager des possibilités différentes. Ainsi, sans modifier en rien les lignes, on change les effets. Le doublement des éléments de ce quatre-

feuilles enrichit encore le dessin qui se transforme en rose. Ce n'est pas le carré, c'est le cercle qui compose alors la figure, ses rayons servant d'axes aux motifs II (La Couronne, fig. 145).

Ainsi s'établit tout un groupe que détermine la réunion d'ornements autour d'un axe commun ou à l'intérieur du même motif prototype. Ce sont des courbes identiques combinées différemment, juxtaposées, superposées, emboîtées, entrecroisées, qui décrivent des figures variées.

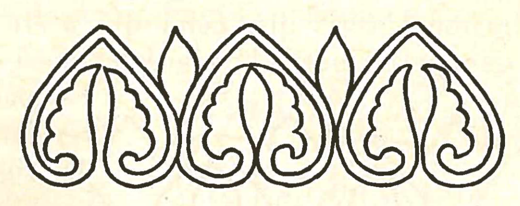


Fig. 146. — Fénioux. Bas-relief

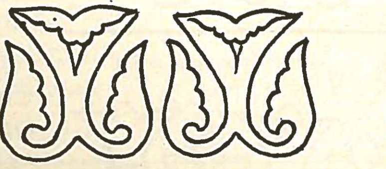



Fig. 147. — Chadenac. Bas-relief

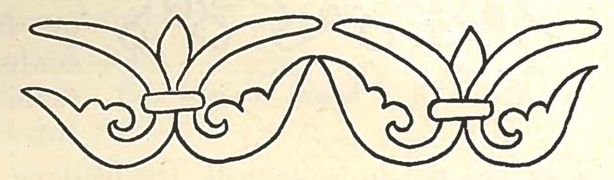


Fig. 148. — Pons. Bas-relief

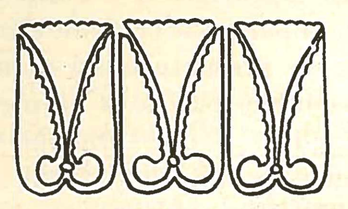
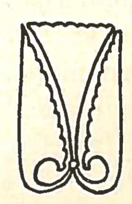



Fig. 149. — Rioux. Bas-relief

La distribution des mêmes motifs primaires en file horizontale, annonce la formation d'un autre groupe. Les motifs II, placés les uns à côté des autres, parcourent les chapiteaux, les archivoltes et les frises (Charlieu ; Côme ; Espalion ; Fénioux, fig. 146 ; Hagetmau ; Hildesheim ; Lescar ; Moissac ; Montmajour ; Rioux ; Saint-Savin, Hautes-Pyrénées ; Toulouse ; Vézelay). Ils alternent souvent avec une petite feuille, que nous désignerons par la lettre F, inscrite dans l'écoinçon T-E-T, entre deux ornements voisins. Ainsi se forme une bande continue d'ornements dont chacun garde sa structure intacte. Il arrive pourtant que cette unité se brise : lorsque le cadre s'interrompt en T, les axes se déplacent, ils passent en E, point de rencontre des

deux motifs. C'est la feuille P, qui devient l'axe d'une nouvelle figure, le motif III, composé de deux moitiés des cadres T-E-P du motif II, réunies d'une autre façon. La rupture d'un ornement donne naissance à un ornement nouveau, aussi complet, aussi fermement écrit que celui qui a été détruit.

Lorsque les motifs II, placés les uns à côté des autres, gardent leurs palmettes dédoublées, cette formation est automatique. La tige réunissant les deux feuilles étant fragmentée, celles-ci se séparent définitivement et se regroupent d'une nouvelle manière comme on le voit à Chadenac (fig. 147), à Médis, à Pons (fig. 148) et à Rioux, (fig. 149). Lorsque cette palmette n'est pas dédoublée et que les deux tiges du cadre se confondent, il faut qu'elle se réduise pour que naisse une autre figure. Cette réduction ne se fait pas brusquement. On peut en signaler des stades intermédiaires. Ainsi à Marignac, à Saint-Michel de Pavie et à Saint-Sever (fig. 150), la palmette centrale s'équilibre encore avec le nouvel ornement. Elle se présente aussi comme un bouquet ramifié de feuillage. L'ensemble est donc formé par l'alternance de deux palmettes rattachées à une branche commune. A Auzon et au Puy, la palmette primitive devient sensiblement plus petite. A Brioude (fig. 151), elle perd sa tige. Elle apparaît dès lors comme un élément étranger, surajouté à l'ensemble. C'est le nouvel ornement formé par la combinaison de ses branches primitives avec la feuille F qui domine désormais. Cet ornement, une fois défini, se dégage à son tour, devient forme indépendante. A Cologne et à Rioux (fig. 152), il alterne avec le motif II.

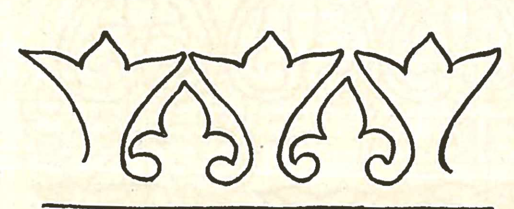


Fig. 150. — Saint-Sever. Bas-relief

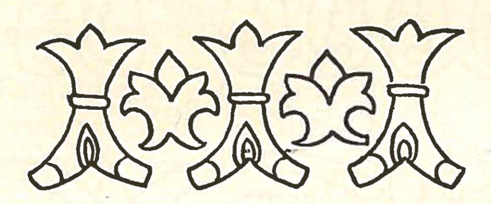


Fig. 151. — Brioude. Bas-relief

La troisième variante de ce type est obtenue, non par un traitement extérieur, comme dans les cas précédents, mais par une sorte

de combinaison dans le cadre même du motif II. Les deux ornements se pénètrent de telle manière que l'axe T-P pour chacun d'eux passe au point E du motif voisin et inversement, ce qui donne un motif axé sur T-E-P. La palmette change de forme, en suivant les contours de ces deux cadres. Elle se ramifie et s'épanouit en motif III. Le processus de cette formation peut avoir deux stades. C'est d'abord l'emboîtement qui métamorphose la palmette (Chadenac; Fénioux; Pons, fig. 153 ; Pont-l'Abbé ; Rétaud ; Saint-Michel-d'Entraigues ; Talmont) puis la suppression du cadre, de la figure obtenue (Hagetmau ; Lyon, Saint-Martin-d'Ainay, fig. 154; Rioux; Saint-Sever.)

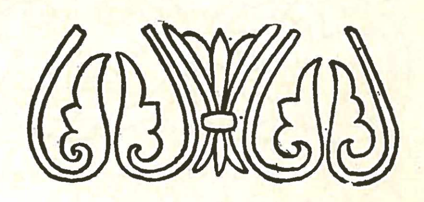


Fig. 152. — Rioux. Bas-relief

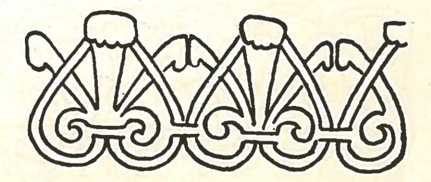


Fig. 153. — Pons. Bas-relief

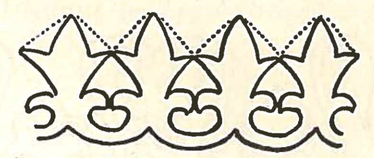


Fig. 154. — Lyon.
Bas-relief de Saint-Martin-d'Ainay

Tels sont les ornements déterminés par la distribution horizontale des motifs II. On les trouve quelquefois avec le point T placé alternativement en haut et en bas (Hagetmau, fig. 155), ce qui évite la monotonie d'effet de l'ensemble. Ces motifs étant rapprochés les uns des autres, le point T de l'un se rencontre avec le point E de son voisin. Les branches, entre T et E, se confondent. La fracture du cadre en T les réunit définitivement. Ce point étant transporté en E du motif voisin, la tige de l'un est prolongée par la tige de l'autre. Il la continue, non pas dans la direction de T, point de fracture, mais vers E et P. C'est une branche unique. Elle constitue à elle seule tous les cadres (Corme-Ecluse ; Foussais ; Milan ; Nersac, fig. 156 ; Ruffec). Cette branche peut obéir à des rythmes divers. Tantôt elle ouvre le cadre T-E-P, rompu au point T. Les fragments de la tige s'écartent alors, en formant un dessin en zigzags, où se distribuent les palmettes (Hildesheim, fig. 157; Moissac). Tantôt le cadre subit des changements plus profonds. Les

fragments T-E des tiges disparaissent, les tiges voisines s'unissent non en T, mais en E, ce qui donne une nouvelle branche continue P-E-P d'une ondulation plus calme qui parcourt toute la rangée d'ornements. (Echebrune ; Hagetmau, fig. 158 ; Vienne.)

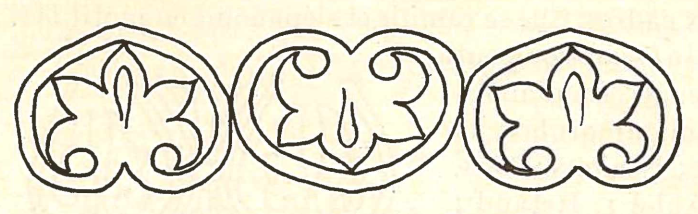


FIG. 155. — Hagetmau. Bas-relief

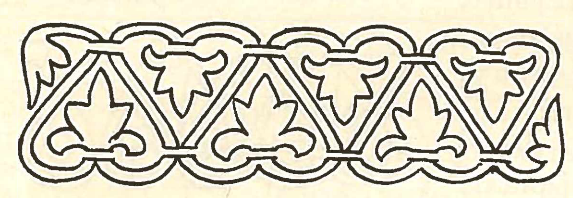


FIG. 156. — Nersac. Bas-relief

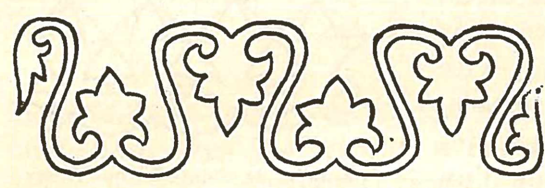


FIG. 157. — Hildesheim. Bas-relief

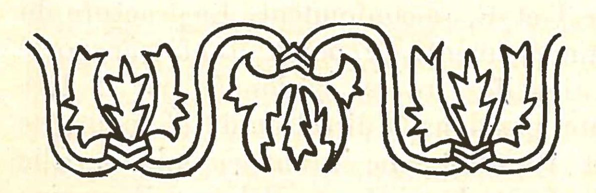


FIG. 158. — Hagetmau. Bas-relief

Ces transformations du cadre donnent naissance à quelques ornements inédits. Ainsi la rupture des points T et la fusion de deux cadres voisins, dans un ensemble de motifs II à palmettes dédoublées, isolent automatiquement une composition nouvelle d'éléments anciens : une branche (soit T-E soit P-E-P,) terminée par deux palmettes. Ce sont deux rinceaux combinés en un seul, dont le tracé se rapproche de la lettre S. A Ruffec, ce motif, déjà formé, n'est pas encore dégagé du bloc ornemental dont il doit sortir. A Rioux (fig. 159), il est définitivement isolé. C'est un dessin qui se suffit, qui a sa structure et sa valeur. Il sert à son tour de thème initial à des combinaisons. Quand deux d'entre eux s'entrecroisent, ils décrivent un ornement en X (Médis, fig. 160). En tournant les uns dans un sens, les autres dans le sens inverse (en contrap-

posto) (1), ils constituent une bande ornementale particulière, dont nous trouvons un bel exemple à Saint-Vivien de Pons (fig.161), par exemple.

Deux types S, symétriquement réunis en P et T, forment un ensemble qui associe le motif II et le motif III. Tous deux sont tracés sur le même axe et les parties de leur tige entre E et T sont,

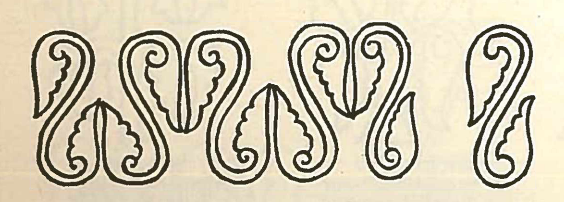




Fig. 159. — Rioux. Bas-relief

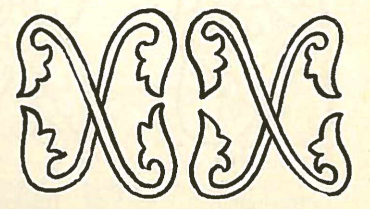


Fig. 160. — Médis. Bas-relief

comme nous l'avons noté, confondues (Echillais ; Ecurat ; Foussais ; Milan ; Pècs ; Rioux, fig. 162 ; Valence ; Venise).

Ce nouveau type une fois établi, il sert à son tour à d'autres structures. En multipliant ses modèles et en les réunissant selon les procédés que nous avons examinés, en étudiant les transformations



Fig. 161. — Pons. Bas-relief



Fig. 162. — Rioux. Bas-relief

du motif II, on obtient une gamme d'ornements aussi riche que celle que nous avons naguère parcourue.

Le type III se combine de différentes manières, il se réunit symétriquement, tantôt en T (Aulnay, fig. 163), tantôt en P (Saint-Maurice de Vienne, fig. 164), ce qui produit deux ornements. Quand les mêmes motifs se superposent, on a une sorte d'arbre à quatre branches ; le tronc est formé par l'union des deux tiges T-P (Saint-Eustorge de Milan ; Saint-Benoît-sur-Loire,

(1) Le *Dictionnaire d'art et d'archéologie* de M. Réau, Paris, Larousse, s. d. p. 121, nous autorise à nous servir de ce terme dont il n'existe pas de traduction française.

fig. 165). L'arbre se développe, les feuilles se multiplient, ce sont des palmettes dédoublées du motif II (Milan, fig. 166). Le procédé du quatrefeuilles peut s'appliquer au motif III. A Notre-Dame-du-Lac,

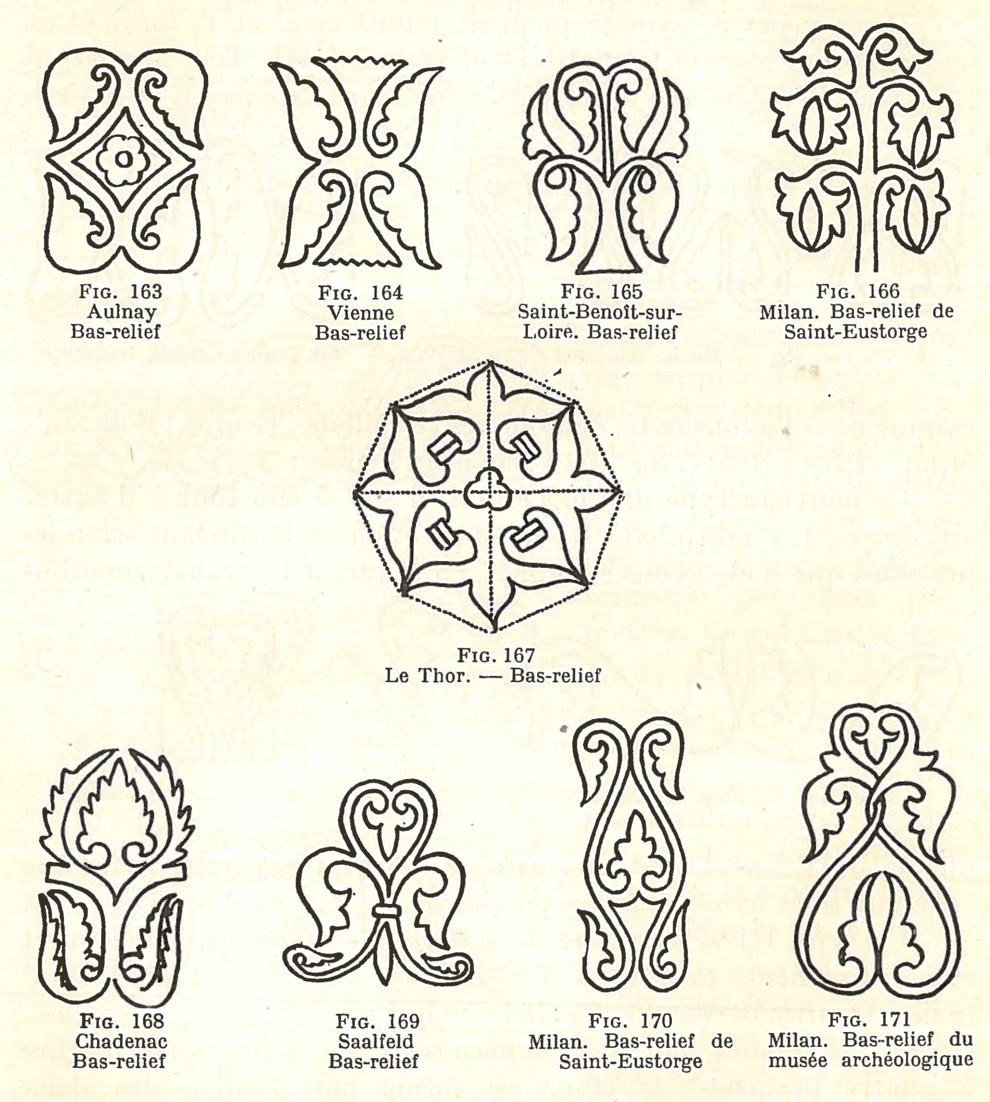


FIG. 163 Aulnay Bas-relief

FIG. 164 Vienne Bas-relief

FIG. 165 Saint-Benoît-sur-Loire. Bas-relief

FIG. 166 Milan. Bas-relief de Saint-Eustorge

FIG. 167 Le Thor. — Bas-relief

FIG. 168 Chadenac Bas-relief

FIG. 169 Saalfeld Bas-relief

FIG. 170 Milan. Bas-relief de Saint-Eustorge

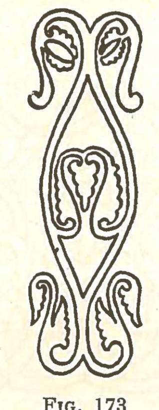
FIG. 171 Milan. Bas-relief du musée archéologique

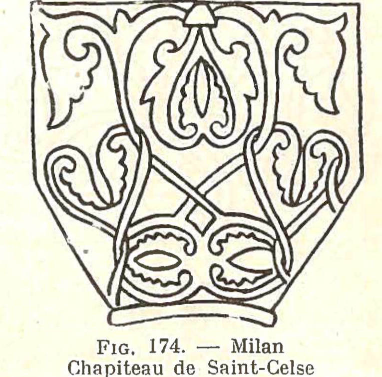
au Thor (fig. 167), cette composition est inscrite dans un octogone.

La combinaison du motif III avec le motif II se présente sous plusieurs aspects. A Venise, le motif II est rattaché au motif III

par ses branches E-T : les branches correspondantes se confondent. A Chadenac (fig. 168), il s'y rattache par le point P. A Pècs, Saint-Benoît-sur-Loire, Saint-Lizier, Saalfeld (fig.169), c'est au point E du type III qu'il est fixé par son point T. Le motif 2 S symétriquement doublé peut être noté à Pècs, réuni au motif III, à Saint-Eustorge de Milan (fig. 170), au motif II, au musée archéolo-


Fig. 172
Le Douhet. Bas-relief


Fig. 173
Hildesheim. Bas-relief
de Saint-Michel


Fig. 174. — Milan
Chapiteau de Saint-Celse

gique de cette ville (fig. 171). Le motif type X juxtaposé avec le motif II, parcourt l'archivolte du Douhet (fig. 172).

Ainsi se compliquent les ornements. Des inventions nouvelles, des associations ingénieuses transforment les motifs, rendent méconnaissables les schémas originels. Les courbes s'enrichissent sans cesse. Elles s'entrecroisent, se superposent, s'enlacent, décrivent de nouveaux labyrinthes. La fugue du motif II s'installe entre deux motifs III réunis par les points T (Saint-Michel de Hildesheim, fig. 173), elle se combine avec le type 8 rattaché à sa pointe T et relié encore à elle par deux motifs II inscrits entre les cadres (Saint-Celse de Milan, fig. 174). Le type 8 se combine à son tour avec quatre motifs III (Rioux, fig. 175). Au milieu du quatrefeuilles apparaît un motif II, leurs branches se mêlent, renfermant chacune, non une simple palmette, mais la fugue du motif II (Saint-Michel de Pavie, fig. 176). Il nous est impossible de dresser ici le catalogue de toutes ces variations. Ce sont seulement

les principes de leurs combinaisons, leur mécanisme, que nous tenions à établir. Les prototypes une fois fixés, tout le système se développe avec rigueur, sans intervention de principes inattendus. On cristallise un type, on le multiplie, et c'est en mêlant ses courbes immobiles, dont la structure ne change pas, qu'on obtient une variété inouïe de dessins. Ainsi, en connaissant le motif primaire et

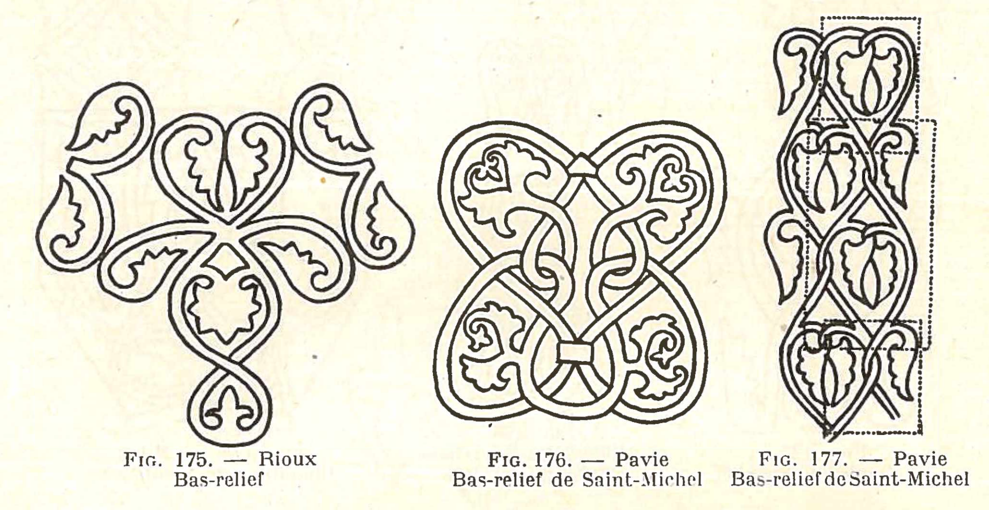


Fig. 175. — Rioux
Bas-relief

Fig. 176. — Pavie
Bas-relief de Saint-Michel

Fig. 177. — Pavie
Bas-relief de Saint-Michel

quelques-unes des formules de sa distribution, on peut déchiffrer les éléments d'une structure ornementale même très complexe. On peut rétablir les stades de sa formation. Celle-ci ne résulte pas d'une improvisation spontanée. Elle n'est pas pure fantaisie linéaire, effet d'un heureux hasard ayant habilement réuni plusieurs fragments, comme on serait peut-être trop souvent porté à le croire. Elle résulte d'une sorte de calcul mathématique, d'une géométrie savamment établie, dont les formules déterminent chaque point de parcours d'une tige et le mouvement de chaque repli. Il n'y a pas d'accident. Tout est défini par un système sans imprévu. La décomposition analytique d'un ensemble surchargé de lignes peut ramener toute sa complexité à une seule courbe, à un seul schéma. Le motif prototype se retrouve à travers les variations, comme à travers le motif prototype s'entrevoit tout un avenir de complexité. Ainsi, dans l'ensemble formé par plusieurs rangées parallèles de ces branches ondulées, combinées avec les palmettes (Saint-

Michel de Pavie, fig. 177; Pècs), on suit toute la gamme que nous venons d'esquisser ; on discerne facilement le motif II et le motif III. On les voit tous les deux, on devine toutes leurs variations. C'est comme la table des matières de figures encore secrètes, qui ne tarderont pas à apparaître, en déployant sur les façades romanes, les chapiteaux, les archivoltes et les frises, l'inépuisable trésor de leurs dessins.

II. *L'ornement et l'entrelacs*

Les formules de ces compositions, si variées qu'elles soient, sont toutes conçues sur un plan synthétique. Elles ne cherchent pas à disperser, à décomposer les éléments d'une forme, mais à les rassembler, à les rattacher les uns aux autres. Et s'il arrive qu'elles les détruisent, c'est pour les recomposer avec plus de force.

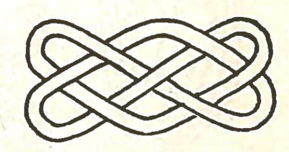


Fig. 178
Pont-l'Abbé. Bas-relief

Cette conception organique est encore mise en valeur par les rapports de ces structures avec un autre système de décor, celui de l'entrelacs.

Forme par définition synthétique, il parcourt souvent les mêmes façades, décore les mêmes chapiteaux, envahit les mêmes frises. En examinant ses combinaisons, on n'en discerne pas les éléments, on ne sait pas quelle branche prolonge et reprend le mouvement de l'autre et il est difficile de suivre isolément leur parcours. Il n'est pas nécessaire, du reste, que le spectateur puisse les dégager, car ce n'est pas dans le rythme d'une tige prise à part qu'il faut chercher les valeurs décoratives, mais dans la régularité et l'ordonnance, dans la distribution des entrecroisements et des nœuds.

Tout en ignorant la composition du motif élémentaire, ce décor produit un effet semblable à celui de l'ornement que nous venons d'examiner. Il se présente, lui aussi, comme un tout homogène, comme une forme unie et complète. Une analyse plus approfondie révèle entre les deux un accord plus profond encore. Dans la structure même d'une tresse, on retrouve des éléments du motif II.

En comparant l'ornement déterminé par le dédoublement symétrique du type 8 emboîté, tel qu'on le trouve à Aulnay et à Pont-l'Abbé (fig. 178), avec un fragment de tresse, on constate une surprenante parenté. Ce sont les mêmes branches, la même structure, le même agencement des parties. Deux procédés différents

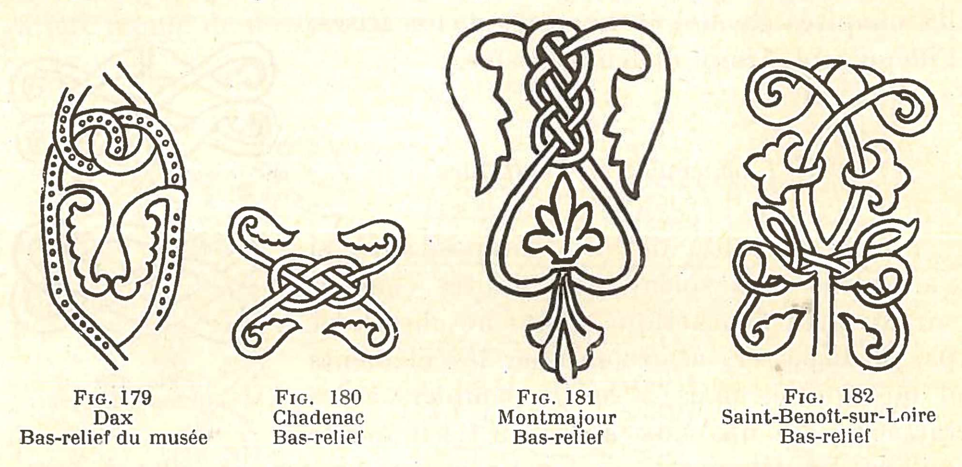


Fig. 179 Dax Bas-relief du musée

Fig. 180 Chadenac Bas-relief

Fig. 181 Montmajour Bas-relief

Fig. 182 Saint-Benoît-sur-Loire Bas-relief

ont abouti à la même solution. La formation ornementale a consisté dans des doublements successifs, celui du motif I d'abord, puis du motif II, ce qui a donné l'ornement en 8, qui, après l'emboîtement de ses deux moitiés, a été à son tour doublé. Celle de la tresse est d'un tout autre ordre. C'est en ne cherchant que la régularité des nœuds d'une tige qui se replie et s'entrecroise qu'on a obtenu le même dessin (1). Celui-ci est formé, non par une combinaison des branches T-E-P du motif I, mais par une branche unique qui ne s'interrompt pas, qui ne peut pas être décomposée comme celles d'un ornement dont les palmettes, en suivant les mêmes lignes, maintiennent la personnalité des figures. Cette coïncidence des deux formes, ayant chacune sa technique, n'est pas accidentelle. Placées souvent l'une à côté de l'autre, elles produisent le même effet. Souvent, elles se combinent, collaborent à une structure commune.

Tantôt, c'est l'entrelacs, tantôt c'est l'ornement qui domine. A Saint-Etienne de Nevers et à Dax (fig. 179, musée, n° 189), c'est

(1) Pour l'analyse plus détaillée de la tresse cf. chapitre *l'Entrelacs en Transcaucasie* dans nos *Etudes sur l'art médiéval en Arménie et en Géorgie*, Paris 1929.

l'entrelacs qui intervient dans l'ornement. Il y est fixé, soit au point T soit au point P du motif II. De même à Chadenac (fig. 180) et à Montmajour (fig. 181) où il se place au point T des motifs type 8 et 2 S. Instrument de liaison par excellence, il rattache leurs tiges les unes aux autres. A Modène, à Pavie et à Saint-Benoît-sur-

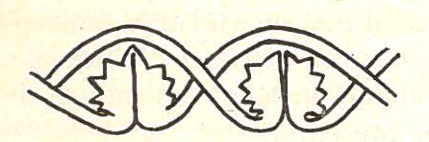


FIG. 183. — Civray. Bas-relief

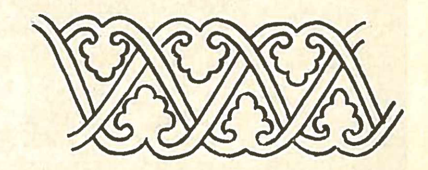
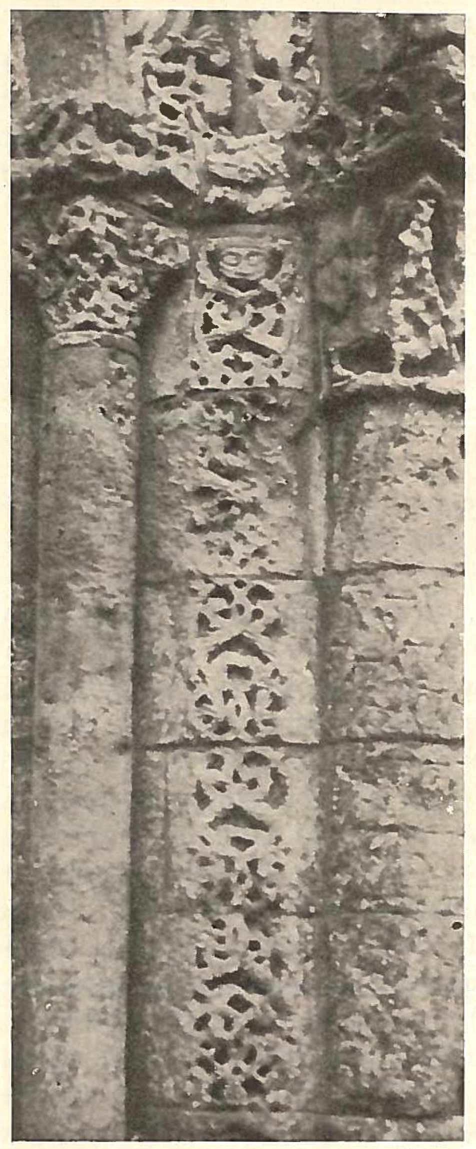


FIG. 184. — Echebrune. Bas-relief

Loire (fig. 182), il envahit l'ornement tout entier. Il parcourt ses branches, en les enrichissant par le jeu des courbes et des nœuds, en rendant leur structure moins lisible.

A Châteauneuf-sur-Charente, Civray (fig. 183), Echebrune (fig. 184) et Saint-Lizier, procédé inverse : c'est l'ornement qu'on inscrit dans l'entrelacs. Les palmettes du motif II, les fugues de ces motifs, apparaissent à l'intérieur des tresses à deux, à quatre branches, constituant désormais leur cadre. Ces deux formes jouent et se complètent. Elles créent des unités nouvelles. On ne perçoit qu'un seul mouvement continu dont l'ondulation domine toutes les lignes, distribue tous les dessins. On ne sait pas où commence l'une, où se termine l'autre. Souvent les deux se confondent de telle manière qu'il est difficile de préciser s'il s'agit d'un ornement ou d'une tresse. En regardant les tiges recouvrant les pilastres d'Avy-en-Pons (fig. 185) par exemple, tiges qui s'entrecroisent et se mêlent avec caprice, on ne voit d'abord qu'un entrelacs et c'est seulement après une analyse serrée qu'on découvre une suite de motifs 8, emboîtés et enchaînés en P.

Cet accord des structures, cette identité d'effet, sont dus à la virtuosité d'une technique qui, tout en travaillant avec des fragments, avec des morceaux nettement distincts, aboutit à un tout, aussi ferme et compact qu'une tresse homogène. Chaque fragment fait partie de l'ensemble. Il lui appartient et il le compose ;



Cliché J. B.

Fig. 185. — Avy-en-Pons
Piédroits du portail

il est déterminé par lui et il le crée. Il ne se trouve pas une seule partie qui se suffise ; l'unité se répercute partout. L'entrelacs qui intervient dans la structure ornementale ne la détruit pas. Il ne la décompose pas, il met en valeur la conception synthétique de ces formes ; il donne un nouveau moyen de les présenter.

III. *L'ornement et l'architecture*

L'ornement, si indépendant et si personnel qu'il soit dans sa structure, est dans un parfait accord avec l'édifice qui le porte. Il s'y installe, non pas comme un hors-d'œuvre, comme un placage ou un surcroît, mais comme un revêtement organique. Il souligne ses différentes parties, il les colore ; il les accentue et les dégage, en rendant plus nette et plus lisible la valeur de chaque élément.

Il marque dans le chapiteau la fonction de support ; il fait ressortir l'horizontale du tailloir, fait valoir la courbe d'une décharge, conduit le regard le long d'un fût, isole par son encadrement les tympans, insiste sur la fermeté du linteau, sur l'importance d'une base, désigne le larmier, et, par ses frises, il

dessine la façade comme un plan. Il nous guide à travers l'architecture de l'église. Il nous explique sa construction.

Incorporé à l'édifice, il ne change rien à sa structure, il garde intactes les formules et les règles de sa géométrie. C'est seulement l'échelle et parfois le choix du motif qui sont déterminés par le fond qu'il est destiné à décorer. Ainsi si le tailloir ramasse le motif II, le claveau le développe, la surface plus étendue du chapiteau favorise un dessin plus complexe et plus riche, une frise étroite se contente d'un motif simple comme le type I, par exemple. Le type 8 remplit bien une assise allongée, le quatrefeuilles, celle qui se rapproche d'un carré. Différents motifs se combinent, se superposent, se placent les uns à côté des autres pour meubler avec harmonie la surface qui leur est réservée.

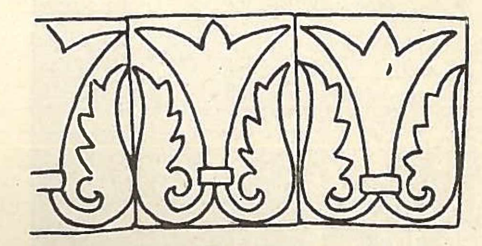


FIG. 186. — Médis. Bas-relief de l'archivolte

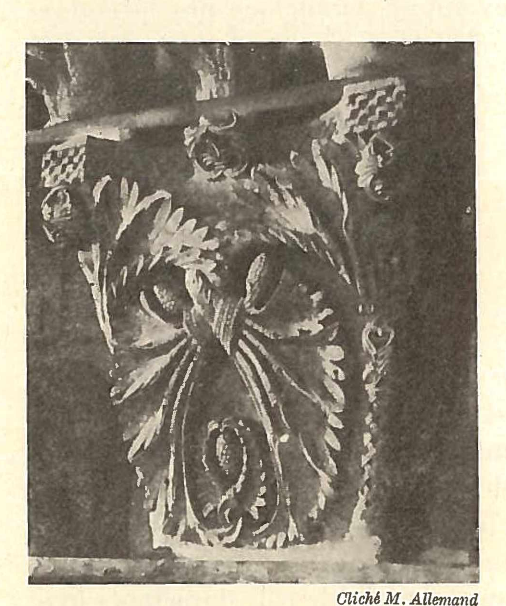
Les formules ornementales impliquent, outre la notion d'un motif prototype, toute une série d'éléments d'une géométrie générale, telles que la symétrie, les axes, les flèches, les diagonales, elles impliquent aussi quelques figures rudimentaires comme le carré, le rectangle, le cercle, dont nous avons esquissé le rôle dans leurs formations. Cette géométrie se retrouve aussi dans les formes constructives, et c'est par son intermédiaire que l'ornement rejoint l'édifice.

Les axes des assises et des claveaux deviennent ses axes, la géométrie des stylobates, des chapiteaux, des joints, éléments de sa composition. Ainsi on établit toute une série de contacts, de coïncidences et de rapports qui rattachent l'ornement à la structure du fond qui le porte. Il semble que ce soient les lignes de l'architecture qui distribuent les motifs, qui fixent leur place dans l'ensemble et qui, en les réunissant ou en les séparant, agissent sur leur formation.

Il arrive qu'en assemblant les claveaux d'une archivolte, on compose de nouveaux ornements. A Notre-Dame-la-Grande de Poitiers et à Civray par exemple, chacun des claveaux compor-

tant le motif type S, leur réunion détermine la formation d'un schéma inédit (2 S). A Ecurat, à Médis (fig. 186) et au Douhet, où les archivoltes sont décorées de motifs II, on voit les joints fragmenter ce schéma T-P, ce qui forme le motif III, logé ici sur chacun des claveaux.

Mais l'accord de l'ornement avec l'architecture ne se borne pas à une coïncidence de quelques éléments. Dans la fixité des courbes du motif prototype, dans leur netteté et dans leur rigueur, dans l'économie structurale de quelques types rudimentaires, dans la pureté de leur calcul, on sent quelque chose de profondément tectonique. On voit souvent les motifs ornementaux se présenter sous la forme d'un petit édifice. A Autun, Besse-en-Chandesse, Côme, Issoire, Souvigny, les tiges T-E des motifs II, celles de la fugue, du motif III, se transforment en petite colonne. Légèrement écartées les unes des autres, ce qui ne change pas leur structure, elles sont pourvues de petites bases, de chapiteaux et d'astragales. A Autun (fig. 187), elles sont décorées d'entrelacs qui les parcourent comme un véritable fût. A Saint-Révérien (fig. 188) le motif II se transforme en arc tout entier, les branches E-T faisant les piédroits, E-P l'archivolte, décorée de créneaux. La métamorphose est complète, il n'y a que les palmettes dédoublées, rattachées aux points P, qui marquent le lien avec la figure ornementale. Dans cette collaboration des deux formes, l'ornement n'est pas toujours un élément passif. Il ne reçoit pas seulement, il donne aussi.



Cliché M. Allemand

Fig. 187. — Autun. Chapiteau

Le motif II, sa fugue ou ses variations, servent souvent à

décorer des chapiteaux (1). Ils s'y inscrivent généralement de la même manière. Axés sur les angles, ils rejoignent par le point T les extrémités supérieures de la corbeille, par E, les axes médians

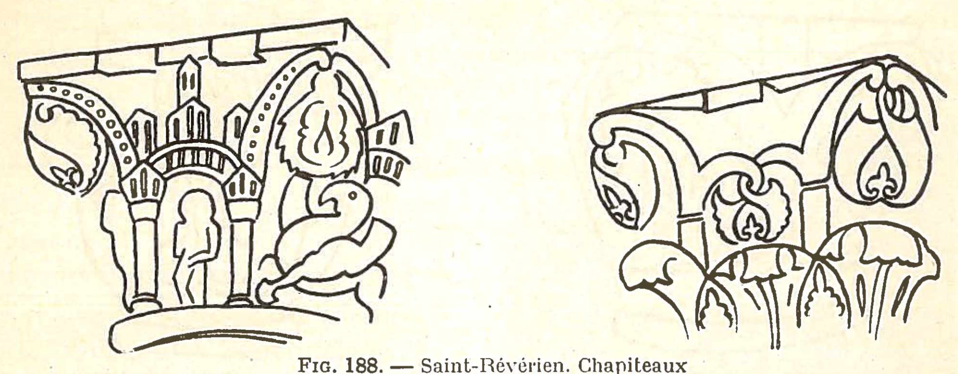


Fig. 188. — Saint-Révérien. Chapiteaux

des faces, par P, l'astragale. La corbeille comporte ainsi quatre ornements du même type qui l'enlacent d'une façon continue. Le motif II étant placé aux angles, c'est le motif III qui apparaît sur les faces. Ainsi, en faisant le tour de la colonne, on relève deux ornements successifs. (Bonn ; La Charité-sur-Loire ; Cologne ; Saint-Martin-du-Canigou ; Trucy ; Vienne, fig. 189).

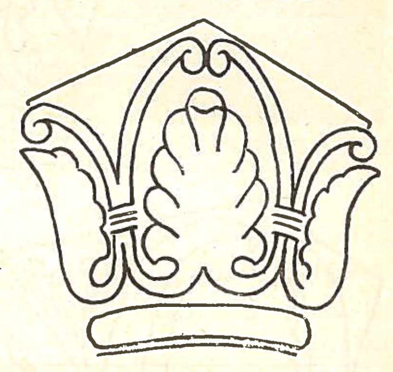


Fig. 189. — Vienne
Chapiteau de Saint-André-le-Bas

Les tiges T-E épousent admirablement la surface de la corbeille. Elles y prennent un sens architectural. Suivant d'abord l'axe médian du fût, puis s'écartant vers les extrémités du tailloir, elles indiquent approximativement la direction des poussées des arcs. Elles transcrivent par un schéma graphique le mouvement des forces d'un support. Lignes tracées par un architecte, elles semblent naître sur la surface même du chapiteau, comme expression immédiate de sa structure.

(1) Avenas ; Bonn ; Saint-Georges-de-Boscherville ; La Charité-sur-Loire ; Charroux ; Château-Landon ; Cologne ; Hildesheim ; Issoire ; Médis ; Milan ; Moissac ; Nevers ; ; Ruffec ; Saintes ;Toulouse ; Vézelay ; Vienne.

Cette valeur architectonique devient plus frappante encore quand on accentue les points T, placés près du tailloir, et sur lesquels semble tomber la charge des archivoltes. Ce sont tantôt

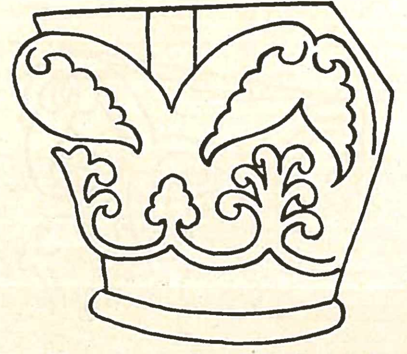


Fig. 190. — Angers. Chapiteau de Saint-Aubin

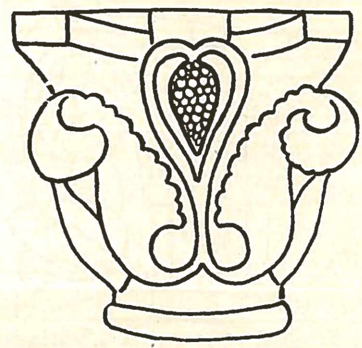


Fig. 191. — Ripoll. Chapiteau

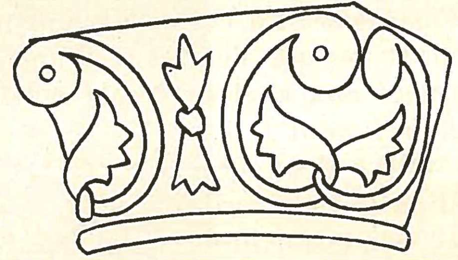


Fig. 192. — Milan. Chapiteau de Saint-Ambroise

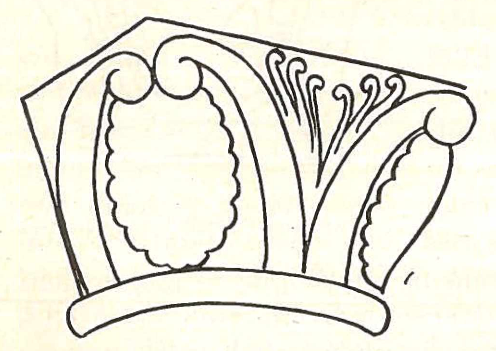


Fig. 193. — Marignac. Chapiteau

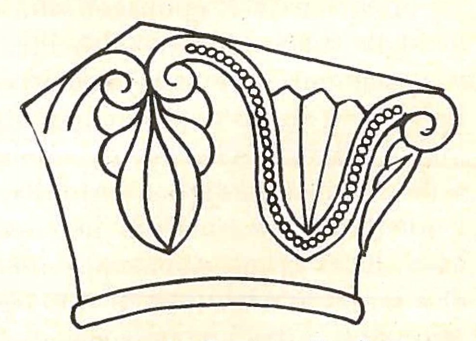


Fig. 194. — La Couronne. Chapiteau

les palmettes supérieures de la fugue du motif II (Angers, fig. 190 ; la Charité-sur-Loire ; Conques ; Rioux ; Ripoll, fig. 191 ; Saint-Eutrope de Saintes ; Saint-Jean de Valence), tantôt des volutes

corinthiennes combinées avec les tiges (Château-Landon ; Conques, fig. 196 ; Marignac, fig. 193 ; Médis ; Milan, fig. 192 ; Morienval ; Oulchy-le-Château ; Saintes ; Toulouse ; Vienne), qui remplissent cette fonction en accentuant par des saillies cette partie importante de la corbeille. Comme conséquence, celle-ci s'ouvre en quatre lobes, s'accroît aux angles ; le volume se dilate pour remplir le cadre ornemental (T-E-P) et donne des crochets. Le motif II ne se borne donc pas à parcourir la surface du chapiteau, il la nourrit, il organise l'épannelage.



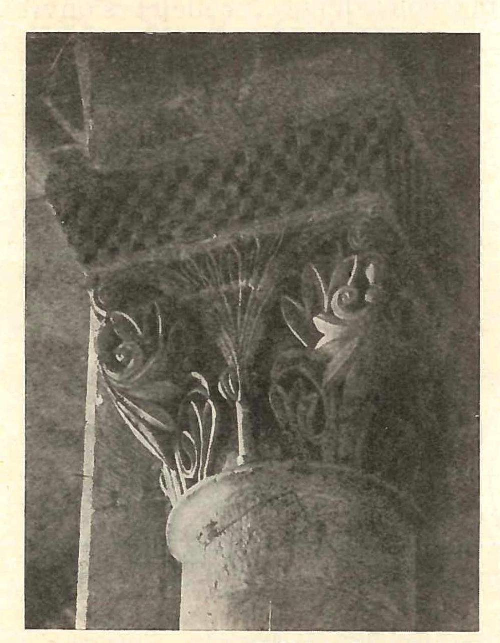
Cliché de la Comm. des M. H.

Fig. 195. — Ingrandes. Chapiteau

A Angers, Aulnay, La Charité-sur-Loire, La Couronne (fig. 194), Elne, Milan, Le Puy, Saint-Saturnin Vienne, etc. ces crochets sont accompagnés de tout le dessin ornemental qui les a esquissés. Les palmettes dédoublées du motif II, celles de sa fugue, demeurent intactes, inscrites à l'intérieur de leur cadre (T-E-P) dont une partie (E-T) n'est donnée que par les contours des saillies. Sur plusieurs chapiteaux, ces palmettes disparaissent. L'ordonnance de leur cadre y persiste seule. On la reconnaît dans les quatre crochets placés aux angles comme les ornements dans les types précédents. Ils s'inclinent comme les motifs II vers l'extrémité du tailloir en paraissant recevoir la poussée. C'est désormais une pure forme constructive, nue et dépouillée, sans aucune trace de l'ornement qui l'a engendrée. (Ingrandes, fig. 195).

La suite de leur développement, influencé peut-être par le chapiteau corinthien, s'écarte de la structure ornementale. Ils s'allongent et s'amincissent, deviennent plus maigres, prennent une forme plus élancée, ils se multiplient en se plaçant, non seulement

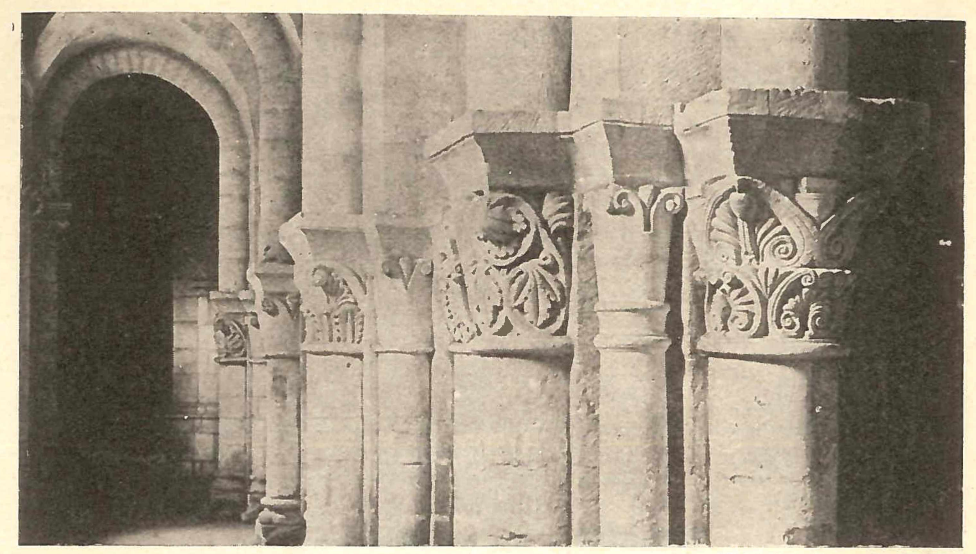
aux angles, mais aussi sur la face. Des registres horizontaux, remplis soit de petits crochets, soit de rangées d'acanthes, apparaissent. Tout le chapiteau se transforme. Il semble complètement étranger au processus de formation que nous avons étudié. Et c'est seulement la confrontation immédiate d'un de ses types rudimentaires avec un chapiteau décoré de quatre motifs II qui nous rappelle leur parenté. Ainsi, dans la crypte de Saint-Eutrope de Saintes (fig. 197), où les deux types voisinent, on est frappé par leur identité. Ce sont les mêmes courbes, les mêmes proportions, la même échelle, la distribution identique des parties. Ligne ornementale et ligne architecturale coïncident tout à fait.



Cliché de la Comm. des M. H.

Fig. 196. — Conques. Chapiteau

Certes, ce n'est pas l'art roman qui a créé cette forme de chapiteau. L'architecture arabe, par exemple, en a fait usage elle aussi, à une époque antérieure. On en trouve déjà de beaux spécimens dans la mosquée de Kairouan, et il est intéressant de noter que le crochet y est aussi accompagné du dessin ornemental, du motif prototype, sur lequel nous n'avons plus à insister. C'est aussi la branche T-E-P de son cadre qui décrit les saillies fixées sur les angles de la corbeille. Inscrit de la même manière, à la même place sur le chapiteau, que dans les cas que nous venons d'examiner dans l'art roman, il devait jouer un rôle à peu près semblable. Nous n'avons pas cherché si cette architecture du chapiteau fut esquissée pour la première fois par l'ornement ou si elle est due à un calcul d'un autre ordre, si elle fut trouvée par la pensée arabe ou par un autre art. Notre but n'est pas de



Cliché de la Comm. des M. H.

Fig. 197. — Saintes. Crypte de Saint-Eutrope

retracer l'histoire de sa formation. Ce ne sont que ses rapports, tels qu'ils ont été conçus par l'architecte roman, que nous avons essayé de préciser. Que ce soit une structure déjà constituée ailleurs, par un autre procédé, ou une forme qui vient de naître en fonction même de l'ornement décorant une église romane du XII[e] siècle, dans les exemples que nous avons parcourus, elle est prisonnière du motif prototype. Elle s'y soumet rigoureusement. Elle s'adapte et se plie à lui . C'est la courbe de la branche ornementale qui la détermine. Même s'il est démontré qu'elle apparaît comme l'héritage d'un autre art et d'une autre époque, elle n'échappe pas à la loi ornementale qui la reconstruit de nouveau, la rectifie, la nuance et lui donne son accent.

Ce qu'il nous faut retenir de cette analyse, ce sont les liens étroits entre l'ornement et l'édifice qui le porte. L'ornement inscrit sur l'architecture y est maintenu par un système de contacts, de coïncidences et d'accords : soudé au mur, il devient mur décoré ; installé sur le fût, il devient élément du support. C'est incorporée à l'édifice que se développe et que joue toute la gamme que nous avons suivie.

CHAPITRE III

FORMATION D'UN PROCÉDÉ

CHAPITRE III

FORMATION D'UN PROCÉDÉ

La pensée abstraite et la pensée figurée. a) double valeur d'une forme ; *b)* premier accord entre la forme abstraite et la forme figurée, combinaisons simples : droites, courbes ; *c)* accord plus complexe : coïncidence de l'ornement et de la figure de l'homme ; *d)* l'ornement se substitue au cadre et reprend sa fonction.

La pensée abstraite, dont nous avons déjà entrevu la valeur dans quelques reliefs figurés, se précise dans l'ornement. Elle s'y épanouit. C'est là que prend nettement forme cette activité qui, autour de quelques principes fixes, joue et se développe comme une sorte de dialectique. Mais ce jeu n'est pas un caprice. Il obéit à des règles. Il construit des schémas, établit ses formules qu'il déduit les unes des autres, calcule ses dessins, cristallise toute une mathématique de formes, conçues comme une combinaison de courbes, de droites et d'angles.

Cette fidélité aux mesures géométriques n'exclut pas chez l'artiste l'amour des histoires, des légendes et des fables. Le sculpteur roman n'est pas seulement géomètre. Il est imagier. Entouré d'hommes et de bêtes, habitant un univers de réalité et un univers d'imagination, il éprouve aussi le besoin de décrire et de conter ; l'esprit narratif demeure intact à travers ses spéculations. Il a ses exigences, il manifeste sa vie propre. Ainsi se rencontrent deux mondes, en apparence opposés, monde mouvementé, chaotique et instable de la matière figurée, monde immobile des schémas et des structures, d'une ordonnance abstraite qui se suffit. Il semble qu'en principe ils existent indépendamment l'un de l'autre, qu'il n'y ait pas moyen de les lier et que, dans ce réseau

il n'y ait pas place pour la vision, même fantastique, d'un être.

Pourtant, toute ligne, qu'elle soit tracée au pinceau ou au ciseau, qu'elle traduise l'image de l'homme ou un ornement, peut être interprétée de deux manières. C'est d'abord une expression géométrique, une certaine organisation de l'espace, un rapport numérique de proportions, qui nous suggère une notion d'équilibre, d'harmonie et d'ordonnance et qui donne la solution d'un problème mathématique. Et, d'autre part, elle peut avoir aussi un sens, elle suit un contour, elle détermine une silhouette, elle prend une valeur narrative, elle devient un langage qui peut traduire des récits.

C'est en accordant à la même ligne à la fois les deux significations, géométrique et figurée, qu'on établit un contact entre les deux mondes opposés que nous avons distingués. Forme abstraite et forme figurée se rencontrent alors sur le même parcours linéaire. Elles collaborent à une solution commune. A l'intérieur du réseau conçu par l'esprit, apparaissent des images, s'éveille toute une vie légendaire, jouent des visions différentes. Dans les formes objectives qui s'agitent dans la nature, s'entrevoit et se précise aussi toute une géométrie. C'est à travers ces combinaisons exactes que le sculpteur contemple l'univers. Ainsi s'établit un lien secret entre deux pensées, entre deux ordres.

En suivant la gamme ornementale, nous avons fait ressortir son motif élémentaire, une courbe fixe, servant de point de départ à toute une lignée de formules complexes. Son inflexible pureté se retrouve à travers divers schémas. Le motif originel sert d'assise à plusieurs structures. Il décrit toutes sortes de figures, les unes d'une lisibilité presque sèche, les autres compliquées et presque indéchiffrables, mais déduites les unes et les autres des mêmes principes. Nous allons voir comment la même courbe, introduite dans le relief figuré, décrit, outre des dessins ornementaux abstraits, des images appartenant au monde concret, personnages, animaux, objets.

Remarquons-le d'abord, les deux catégories de formes, irréductibles en apparence, ne le sont pas dans la nature même. Celle-ci présente des combinaisons de formes vivantes qui sont déjà ornementales et géométriques. Des systèmes symétriques, rayonnant

autour d'un centre, enfermés dans des triangles, des polygones, y abondent. Les courbes harmoniques se retrouvent dans le règne végétal et même toute vie organique semble en suivre le tracé. L'artiste roman est habile à surprendre et à utiliser ces formes régulières, qui s'accordent spontanément avec l'esprit de ses propres inventions. Il voit l'entrelacs dans le serpent, les diagonales décoratives dans les jambes croisées. A Gravedona (fig. 198), le serpent et l'entrelacs voisinent, incrustés dans le même mur. Ce serpent, susceptible de se plier à n'importe quelle courbe, est la reproduction littérale de l'entrelacs auquel il a suffi d'attacher une tête pour le faire entrer dans le monde de la vie. Les boucles décrites par les replis de l'une et de l'autre figure sont presque superposables. A Avy-en-Pons (fig. 199), une rangée d'hommes aux jambes croisées est sculptée sur les claveaux de l'archivolte. La série des jambes croisées qui décore l'intrados de la voussure donne une suite d'« X » d'une parfaite régularité. Ils se présentent comme des tores véritables d'une valeur purement architecturale.

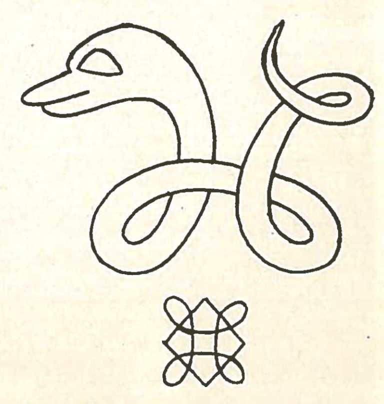
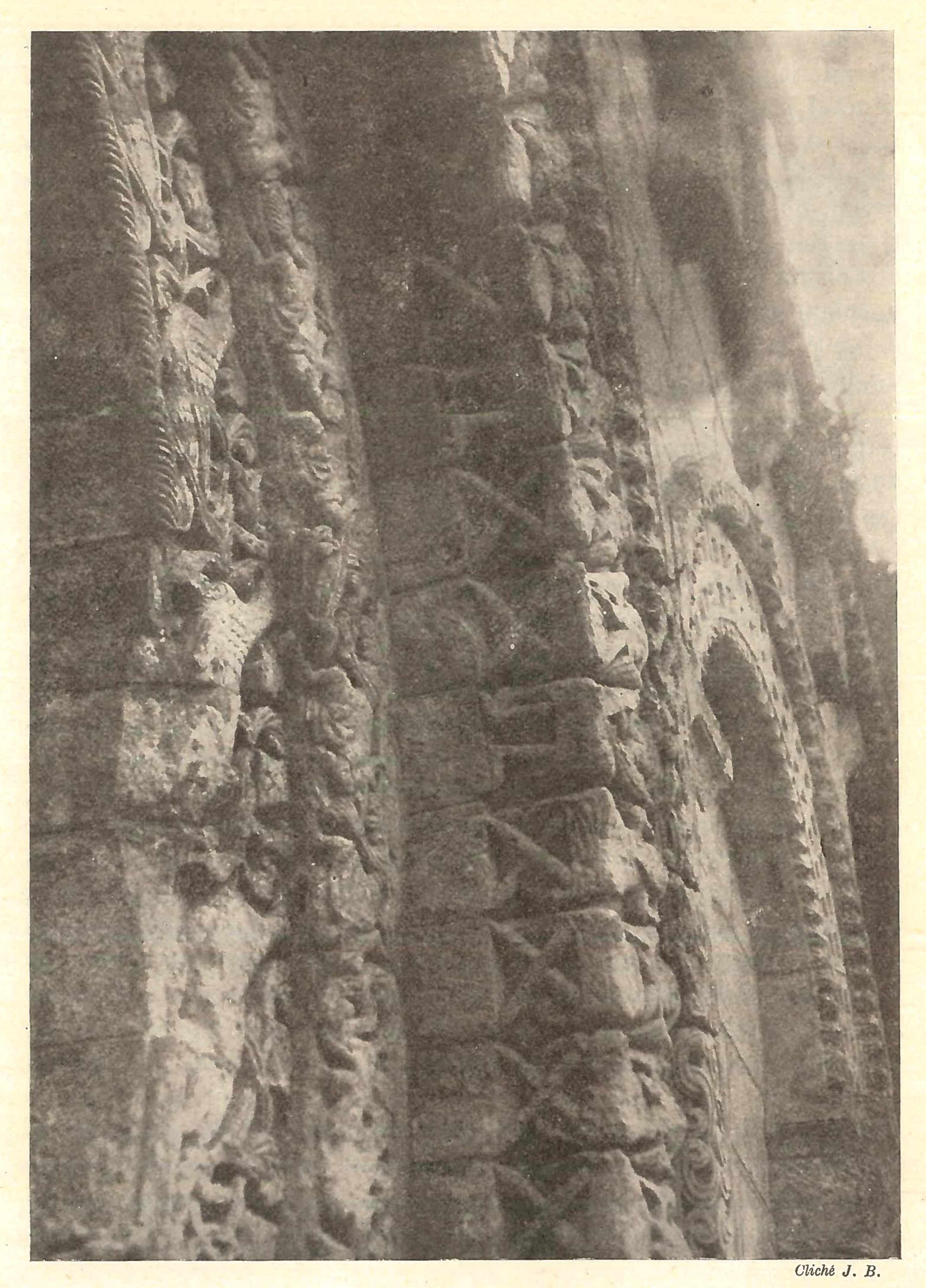


FIG. 198. — Gravedona
Bas-relief du Baptistère

Dans ce cas, la coïncidence des deux schémas, celui d'une croix décorative et celui des jambes croisées, a favorisé la solution, et elle permet la superposition presque parfaite de deux éléments, le géométrique et le figuré. Le problème devient plus difficile lorsqu'il s'agit d'accorder une forme vivante avec une formule de décor plus complexe. Il est malaisé, par exemple, d'établir un lien étroit entre un système de triangles et le corps humain. L'artiste roman y réussit pourtant. Dans la crypte de Saint-Bénigne de Dijon (fig. 200), on trouve un chapiteau décoré d'une combinaison de ce genre. Un triangle, encadré de deux lignes parallèles à ses deux côtés et parcourant les contours des saillies placées aux angles, est inscrit sur ses faces. Deux ovales, superposés, complètent l'ensemble. C'est un dessin complexe d'une struc-



Cliché J. B.

Fig. 199. — Avy-en-Pons. Intrados de l'archivolte

ture déjà développée ; sur l'un des chapiteaux voisins (fig. 200), il acquiert une signification figurée. Un corps humain, étrange, à peine reconnaissable, apparaît dans le réseau de ces lignes.

L'ovale du haut devient la tête. Quelques traits supplémentaires marquant les yeux, le nez et la bouche ont suffi à sa méta-



Clicché V. Flipo



Cliché V. Flipo

FIG. 200. — Dijon. Chapiteaux de la crypte de Saint-Bénigne

morphose. Les lignes parallèles constituant les côtés des triangles décrivent les contours de ses bras, d'un aspect invraisemblable, attachés à l'on ne sait quelle partie de ce corps fantastique. L'ovale du bas se transforme en torse. Une image figurée ressort ainsi d'un système géométrique.

La complication d'une forme ne s'oppose donc pas à un double traitement, à une acception double. Elle peut être à la fois, sans se contredire, figure abstraite et être animé. Dans l'un et l'autre cas, sa construction est identique. Ce sont deux aspects d'une même combinaison ; la difficulté d'une superposition parfaite n'est pas défavorable au développement du procédé. Elle le raffine au contraire. La stylistique devient plus nuancée et plus subtile. Elle exige plus d'habileté. Elle porte naturellement l'artiste qui s'en est une première fois servi, à devenir virtuose et à renchérir sur la difficulté même. Une expérience de cette nature est un point de départ. L'esprit qui l'a conçue et réalisée en multiplie les singularités rigoureuses et se plaît à les faire chatoyer de cent manières.

Une découverte n'est pas un terme, elle en entraîne bien d'autres après elle.

Il n'est donc pas surprenant que de l'accord naturel, puis volontaire, entre la figure abstraite et la forme animée, on soit passé à un accord savamment concerté entre la figure ornementale et l'être vivant. Dans la crypte de Saint-Eutrope de Saintes (fig. 201), nous en trouvons un cas d'une pureté remarquable. On

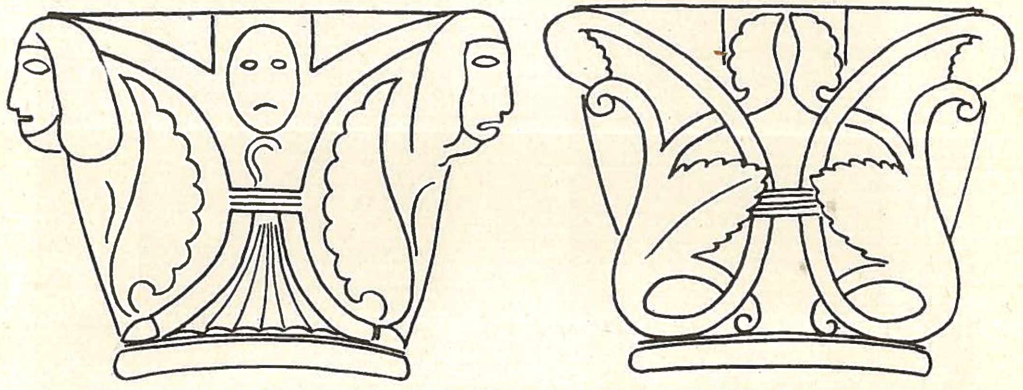


Fig. 201 — Saintes. Chapiteaux de la crypte de Saint-Eutrope

dirait que l'artiste a voulu donner, par deux exemples irréfutables, la clef de tout un système et le secret d'un style. Nous avons déjà signalé plusieurs chapiteaux décorés d'ornements, que nous avons désignés sous le nom de motif III. Ces motifs ne sont pas toujours pure combinaison linéaire, ils sont aussi figures humaines. Ainsi sur l'un des chapiteaux du déambulatoire (chapiteau parfaitement conservé sauf les deux têtes d'angles qui sont d'une époque plus basse), on voit ce motif dessiner le corps d'un personnage. La feuille F y est transformée en tête, comme l'ovale que nous avons noté dans la crypte de Dijon. Les branches E-T du cadre sont des bras largement ouverts; les branches E-P, des jambes écartées; le petit anneau décoratif, reliant en E les deux tiges voisines devient la ceinture de la robe dont les plis suivent les courbes E-P.

Ainsi se trouve réalisée une entente triple entre l'économie du chapiteau, l'ornement et la figure. L'ornement a pris sur la corbeille la place qui lui était assignée. Ses diverses parties traduisent

ou soulignent la fonction de l'architecture. Il est architecture lui-même dans tout son développement. En même temps, sans cesser d'être fidèle à sa loi et en demeurant composition ornementale, il est représentation d'un être animé, doué d'un corps, d'une tête et de quatre membres. Cette figure étrange n'est pas une applique, elle ne vient pas du dehors pour chercher à se combiner, vaille que vaille, avec le système architectonique et l'écriture du décor. Elle y a pris naissance, ou du moins l'harmonie est si parfaite qu'il est impossible de séparer le triple aspect d'une ordonnance unique. Seuls, les lobes festonnés des palmettes restent ornementaux sans subir le traitement figuré. Mais sur un chapiteau du musée de Limoges (fig. 202), conçu de la même manière et appartenant à la même famille de sculpture, les lobes à leur tour subissent un traitement qui les incorpore à la figure vivante, sans leur retirer leur qualité ornementale. Ils deviennent deux ailes attachées à la ceinture d'un séraphin. Les deux courbes E-T, transformées à Saintes en bras écartés, sont ici les deux ailes supérieures. La figure d'angle n'en a pas moins deux bras, extérieurs il est vrai au chiffre ornemental et l'un d'eux tient un débris de palmette, absolument fidèle à son type, comme pour nous montrer la genèse ornementale de la composition.

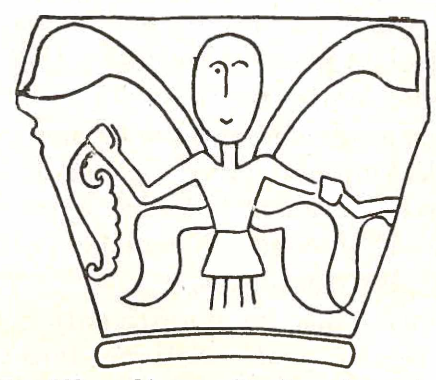


FIG. 202. — Limoges. Chapiteau du musée

Dès lors, il nous est possible de donner toute sa valeur à une représentation singulière que nous avons précédemment abordée et qui nous a fourni un intéressant exemple de conformité de la figure et du cadre. C'est l'ange écartelé de Vézelay (fig. 116). Ses bras étendus, ses jambes écartées sont dessinées par les courbes des deux médaillons tangents. Si nous le rapprochons du personnage sculpté sur le chapiteau de Saintes, nous voyons que l'attitude et le

mouvement sont plus qu'analogues dans les deux cas. La rencontre de deux cadres circulaires donne à peu près la même figure que la rencontre de deux tiges ornementales. Les deux fragments T-E-P de rinceau peuvent prendre, nous l'avons vu à Adaste, une forme rigoureusement semi-circulaire et nous avons alors coïncidence absolue entre le cadre médaillon et la courbe ornementale. Nous avons étudié auparavant un grand nombre de cas de coïncidences ou de superpositions possibles du cadre et de la figure animée. Nous en connaissons les stades. Le cadre sert d'abord de limite, puis le souci du plein établit un contact entre cette limite et le relief; ses grandes lignes se retrouvent à l'intérieur de la composition. Enfin, il disparaît comme limite concrète et demeure comme limite idéale toujours active. Ce sont là les premières étapes d'un accord entre l'abstrait et le figuré, entre un ordre de l'esprit et la matière de la vie, et comme l'ébauche d'un système appelé à les unir par des liens plus complexes.

Nous avons vu d'autre part cette complexité se déployer avec une rigueur mathématique dans le réseau du pur ornement. Un univers de figures beaucoup plus souples que celles des cadres architecturaux, linteaux rectangulaires, linteaux à double rampant, tympans, rectangles, losanges, médaillons, nous offre un répertoire inépuisable. Ces thèmes, nés de motifs élémentaires, s'accroissent et se diversifient en combinant leurs aspects multiples, comme les conséquences d'un seul principe, comme une déduction sans cesse en mouvement.

L'accord relativement simple (malgré ses étranges conséquences déformantes) qui existe entre le cadre et la figure, peut-il se retrouver dans le domaine plus touffu de l'ornement ? Le chapiteau de Saintes, l'ange de Vézelay, tendent à nous le prouver. Il nous reste à montrer qu'il n'y a pas là un cas exceptionnel, une rencontre fortuite, mais que l'activité créatrice de l'ornement est aussi efficace que l'activité du cadre, et que la technique qui engendre les diverses parties du système ornemental, s'exerce avec la même puissance dans la genèse et dans l'enchaînement des figures vivantes. Nous allons voir l'ornement exercer la même fonction que le cadre. L'attitude intellectuelle propre au sculpteur roman et

qui lui permet de lire la nature à travers les chiffres de son esprit, trouve son expression élémentaire dans l'harmonie entre les formes et les figures régulières de l'architecture. Elle trouve son expression développée et complète dans la composition ornementale de l'image. C'est là que nous pouvons saisir, non une série de pratiques habituelles et de conformités faciles à définir et à cataloguer, mais une dialectique véritable.

SECONDE PARTIE

L'ACTIVITÉ DE LA STYLISTIQUE
L'ORDONNANCE NOUVELLE

CHAPITRE IV

DIALECTIQUE ORNEMENTALE

CHAPITRE IV

DIALECTIQUE ORNEMENTALE

I. *Compositions figurées selon le motif I.* — II. *Compositions figurées selon le motif II.* *a)* formation du motif II ; *b)* la genèse de la sirène à deux queues ; *c)* transformations de la sirène ; *d)* sirène personnage ; *e)* activité des tiges du motif II ; *g)* activité du motif II. — III. *Compositions figurées selon le motif III.* *a)* formation du motif III ; *b)* activité du motif III. — IV. *Compositions figurées selon des formules plus complexes.* *a)* motifs distribués en contrapposto ; *b)* formation du motif 2 S ; *c)* emboîtement horizontal des motifs II ; *d)* combinaisons du motif II et du motif III ; *e)* la fugue ; *f)* autres combinaisons.

I. *Compositions figurées selon le motif I*

La courbe ondulée, combinée avec les palmettes, qui nous a servi de point de départ pour l'étude ornementale, se retrouve aussi dans le mouvement et le contour de nombreuses sculptures figurées. La régularité de ses chutes et de ses redressements commande la distribution des volumes. Elle dessine des oiseaux, des quadrupèdes ou des monstres. Elle les enchaîne en une frise ininterrompue, admirablement ordonnée. A Serrabone et à Saint-Michel-de-Cuxa (fig. 203), les palmettes donnent des quadrupèdes dont le dos, le col et la croupe suivent sensiblement le tracé de la figure d'ornement à laquelle ils se substituent. Le bandeau continu (ici un galon perlé) sur lequel les bêtes se répartissent n'a pas changé : c'est toujours la tige ornementale à laquelle s'attachent les palmettes. Elle reste distincte et lisible. A Angoulême (fig. 204), Saint-Amand-de-Boixe (fig. 205), Corme-Ecluse (fig. 206), Ruffec, et Trois-Palis, elle n'est plus cadre limite, elle devient axe, et pénètre en quelque sorte à l'intérieur des corps.

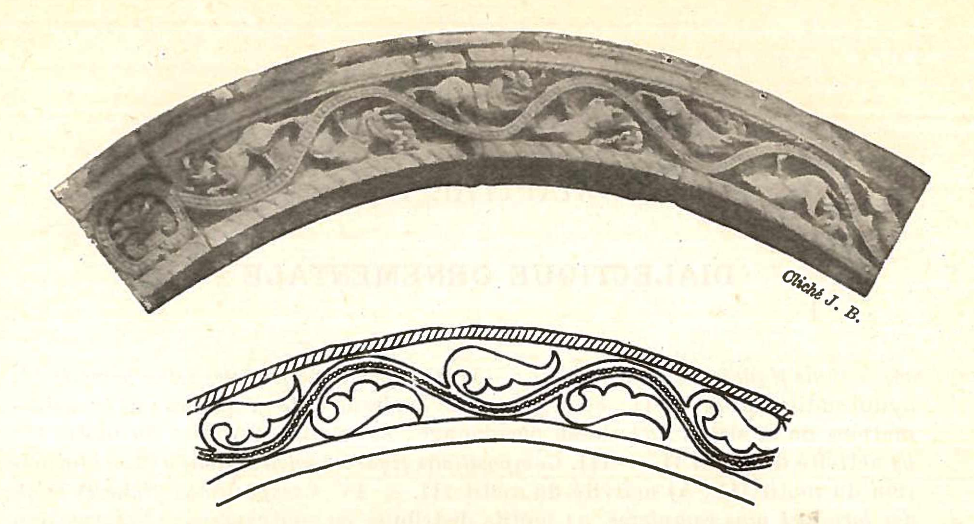


Fig. 203. — Saint-Michel-de-Cuxa. Bas-relief de l'archivolte



Fig. 204. — Angoulême. Bas-relief d'archivolte

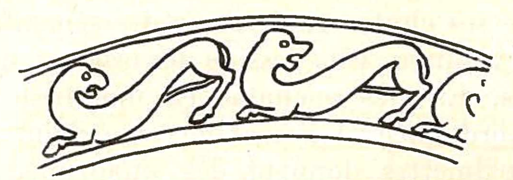


Fig. 205. — Saint-Amand-de-Boixe. Bas-relief d'archivolte

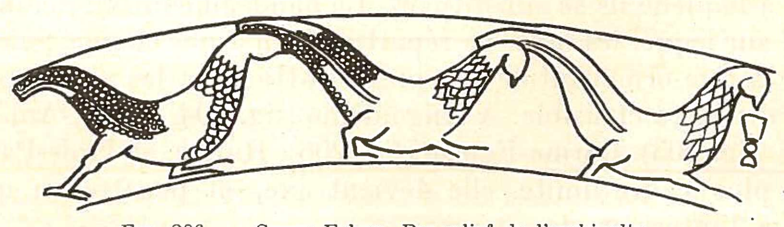


Fig. 206. — Corme-Ecluse. Bas-relief de l'archivolte

Tantôt, ce n'est qu'une seule ondulation (T-E-P) qui modèle le corps tout entier et alors la ligne T-E en dessine le tronc, la ligne E-P le col. Tantôt ce sont deux ou trois ondulations successives qui parcourent un être fantastique, le dragon ou le serpent par exemple (Elne, fig. 207 ; Le Mans, fig. 208 ; Toulouse, fig. 209).

Ces compositions peuvent être assez complexes. Toute une série de représentations d'êtres humains, d'oiseaux et de bêtes invraisemblables s'adaptent à cette formule. Des êtres étranges luttent et se poursuivent ; leurs corps s'enlacent et se mêlent. Mais, qu'il s'agisse d'un ensemble formé d'un personnage tenant un poisson par la queue, chevauchant un monstre, plantant un couteau dans le dos de son adversaire ou ferrant un cheval, il est toujours possible de relever, dans toute la complication de leurs lignes et de leurs profils, une courbe maîtresse qui dirige tous les gestes (Cahors, Pavie).

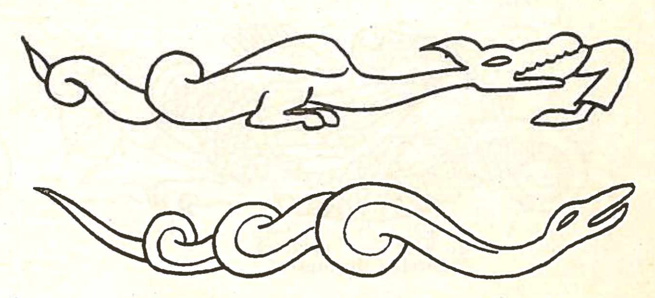

Fig. 207. — Elne. Bas-relief de tailloir


Fig. 208. — Le Mans. Bas-relief

Le motif qui a marqué le point de départ de plusieurs formations ornementales intervient dans la sculpture figurée. Chaotique et instable, pleine d'imprévu, elle n'échappe pas non plus à la géométrie que nous avons établie. Dans l'enchevêtrement des contours et des axes de très nombreux reliefs, nous retrouverons les lignes dont nous avons déjà suivi le mouvement.


Fig. 209. — Toulouse. Bas-relief du musée des Augustins

Ces lignes prennent alors une signification nouvelle : elles traduisent non seulement une figure géométrique dont la parfaite

ordonnance est la seule valeur, mais aussi le récit d'une vie objective ou légendaire ; elles appartiennent non seulement à la combinaison abstraite des angles, des droites et des courbes, mais aussi à l'homme, à l'animal ou au monstre.

La dialectique ornementale a, par conséquent, une double fonction : elle collabore à l'établissement d'un ordre aussi bien

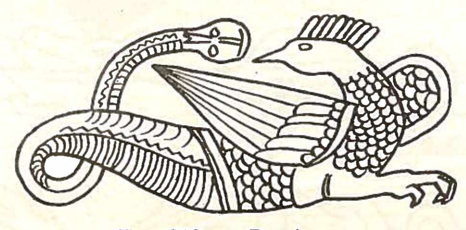


Fig. 210. — Perpignan
Bas-relief du musée

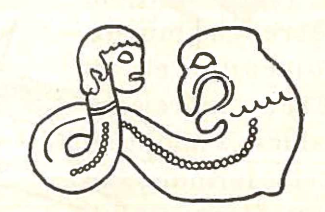


Fig. 211. — Vienne
Bas-relief du musée

qu'à la création d'une image. Et c'est ce nouvel aspect de formes déjà familières, qui nous préoccupera désormais.

De cet ensemble de la tige ondulée combinée avec les palmettes, un nouveau motif peut être isolé. Il se compose d'une branche T-E, d'une tige accessoire E-P et d'une palmette attachée au point P.

La même formation se produit aussi dans la sculpture figurée.

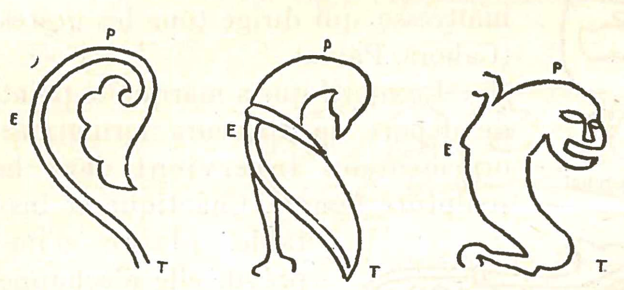


Fig. 212. — Composition type d'un oiseau et d'un quadrupède ornemental

De la longue frise continue des bêtes qui se mêlent et qui se confondent, on ne dégage qu'un seul corps d'oiseau (Poitiers ; Vouvant), de quadrupède (Aulnay ; Lichères ; Milan ; Pavie ; Ripoll) ou de monstre (Perpignan, fig. 210 ; Vienne, fig. 211), un corps qui se suffit, qui est complet à la fois comme anatomie et comme ornement. Son tronc est axé par la ligne E-T, son col par E-P, sa tête correspond au point P (fig. 212).

Il peut y avoir deux bêtes au lieu d'une dans le même contour

ornemental sans que son unité soit détruite. Elles sont si rigoureusement combinées que leur silhouette, double comme image figurée, est une comme ornement. On a alors soit une scène de chasse, soit un combat. La chasse est une simple poursuite, le combat un système plus complexe. Dans le premier cas, la bête qui chasse est fragment de tige, la bête chassée est fragment de tige et palmette. Dans le second, l'un des combattants est tige et l'autre est palmette.



Fig. 213. — Angers. Bas-relief de Saint-Aubin



Fig. 214. — Angers. Bas-relief de Saint-Aubin



Fig. 215. — Saint-Benoît-sur-Loire. Bas-relief de chapiteau

A Angers (fig. 213 et 214), les bêtes se poursuivent. Elles sont unies l'une à l'autre par le même axe, par le même rythme. C'est la ligne E-T qui leur confère, à toutes deux, leur élan. La courbe E-P du rinceau est souvent achevée par l'épanouissement d'une palmette transformée en cornes (Limoges, musée, nº 79; Mariana; Sanguesa). A Saint-Benoît-sur-Loire (fig. 215), c'est la langue de la bête pourchassée qui s'allonge et s'étire par-dessus la pointe de la palmette.

Dans le thème du combat où, nous l'avons indiqué, l'une des figures est tige et l'autre palmette, elles ont l'une et l'autre la tête au point E. Cette façon de grouper des bêtes sauvages détermine, par une déduction aisée à comprendre, l'iconographie de leur

geste : c'est un jeu (Villagrassa, fig. 216) ou c'est un combat ; l'animal dévore un quadrupède (Saint-Michel de Pavie), un oiseau (Corme-Ecluse, fig. 217) ou même une petite figure humaine (Angoulême, fig. 219) ; ainsi dans la gueule du monstre né de la tige, l'homme est palmette, mais il arrive aussi qu'il soit tige.

Le corps de l'homme peut être, lui aussi, commandé par

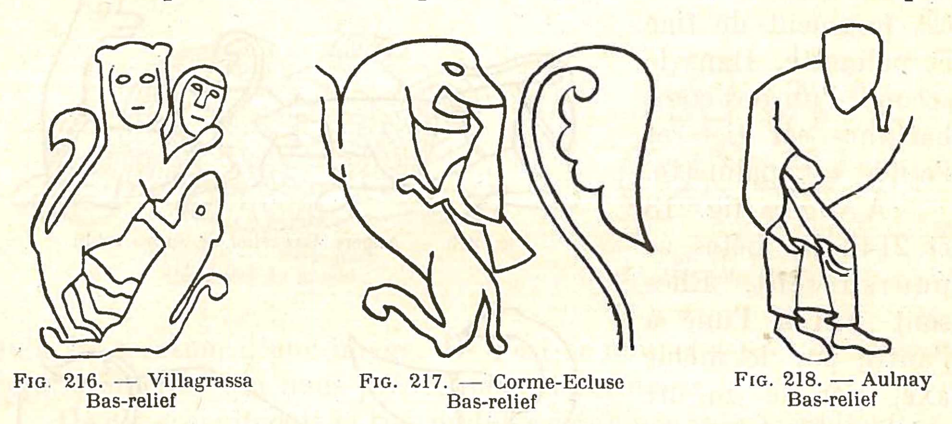


FIG. 216. — Villagrassa Bas-relief

FIG. 217. — Corme-Ecluse Bas-relief

FIG. 218. — Aulnay Bas-relief

le même ornement. Parfois incliné, il marche paisiblement. Sa tête correspond alors au point P, son dos est tracé par la ligne E-P, ses jambes lancées en avant par E-T (Angers ; Aulnay, fig. 218 ; Nieul-les-Saintes ; Vouvant) ; tantôt il s'agenouille et alors ce n'est plus le dos courbé, mais ce sont les jambes qui sont axées par la ligne P-E, tandis que T-E correspond au tronc et le point T à la tête (Villers-Saint-Paul, fig. 847) ; tantôt il prend une attitude violente et peu naturelle : il n'est pas incliné, il est tordu par la courbe E-P qui finit en bras rejetés en arrière. Des ailes d'anges remplacent souvent la palmette (Amiens, musée ; Chartres ; Saint-Paul-lès-Dax). L'ornement détermine ainsi un geste convulsif. Il est parfois aussi la cause de déformations anatomiques : le torse réduit au volume de la palmette, les jambes ayant pris la longueur de toute la tige T-E-P (Saint-Sever, fig. 220 ; Saint-Parize-le-Châtel, fig. 829). Le personnage perd quelque chose de son individualité. Il s'éloigne de son canon pour se conformer à un autre ordre. Est-ce à dire que ces combinaisons sont toutes simples et faciles ; il est naturel que l'artiste soit parfois embarrassé pour inscrire le corps d'un

homme dans le rinceau. C'est surtout la courbe E-P, trop brusque, qui le gêne. Il réussit à lui dérober la figure en la logeant sur le fragment E-T. Cette ligne, presque droite, peut servir d'axe à un corps sensiblement normal. Quant à la courbe E-P qui la prolonge, elle subit un traitement à part : une silhouette nouvelle intervient, non plus homme, mais bête, car la bête se plie plus facilement. On établit ainsi des scènes représentant des personnages combattant contre des quadrupèdes (Estany, fig. 221), des oiseaux (Angoulême, fig. 222 ; Santa Maria de Aguilar de Campóo, musée de Madrid, nº 174, fig. 223) ou des dragons (Saint-Martin-d'Ainay à Lyon, fig. 224).




Fig. 219. — Angoulême
Bas-relief

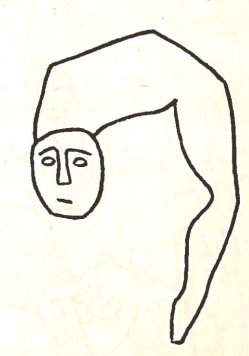


Fig. 220. — Saint-Sever
Bas-relief

Les deux corps combinés constituent un véritable bloc. Ils se




Fig. 221. — Estany. Bas-relief

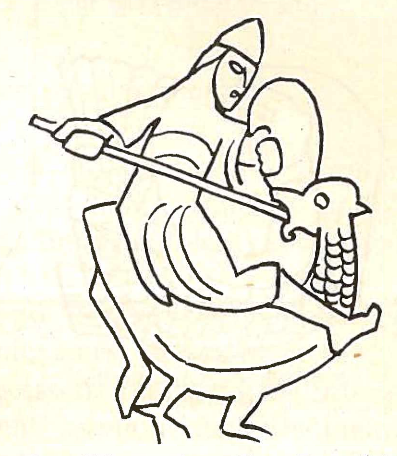


Fig. 222. — Angoulême. Bas-relief

rattachent l'un à l'autre non seulement par le geste du combat, mais par l'unité du motif décoratif. Chacun est dessiné par le prolongement des contours de l'autre. Réunis dans la même formule,

ils se tiennent et s'épousent. Ils tendent à se confondre. Cette unité sollicite l'apparition d'un monstre. Le dragon fait partie du corps de saint Michel, non seulement comme courbe bien rythmée, mais aussi comme élément anatomique. Il tend, par une conséquence naturelle, à adopter une forme monstrueuse qui



Fig. 223. — Santa-Maria-de-Aguilar-de-Campóo. — Bas-relief



Fig. 224. — Lyon. Bas-relief de Saint-Martin-d'Ainay



Fig. 225. — Saint-Restitut Bas-relief



Fig. 226. — Saintes. Bas-relief de Saint-Eutrope

conjugue les deux éléments, la sirène par exemple, telle qu'on la voit à Saint-Jacques-de-Compostelle, à Saint-Restitut (fig. 225), à Saint-Eutrope de Saintes (fig. 226), et à Trani.

Le motif I rinceau collabore ainsi à plusieurs formations. L'imagier qui cherche à lier une matière vivante et changeante

à la rigueur d'un schéma, qui veut réduire toute la complexité des profils à une seule courbe déterminée, trouve dans l'ornement même plusieurs suggestions. C'est cette ligne abstraite et immobile qui dirige sa pensée, qui lui indique des solutions inédites, qui évoque l'image des animaux et des hommes, qui les unit en un être fantastique.

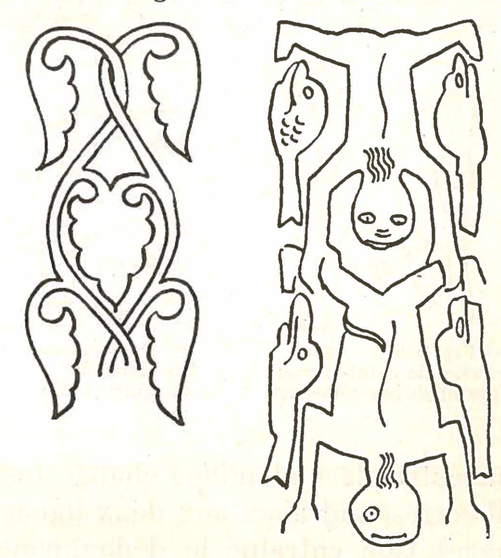


Fig. 227. — Pavie. Bas-relief de Saint-Michel (façade)

La dialectique ornementale installe dans la sculpture son propre univers. Des corps fabuleux, souvent invraisemblables, sont suscités par le jeu multiple dont elle est susceptible à l'intérieur de sa loi. Et à la sirène-rinceau, nous ne tarderons pas à ajouter tout un cortège de bêtes, correspondant à d'autres ornements.

II. *Compositions figurées selon le motif II*

Cette genèse de formes vivantes en fonction de l'ornement continue. La réunion symétrique des deux branches ondulées, combinées avec des palmettes, donne un ensemble ayant sa valeur propre.

Sur les piédroits du portail sud de Saint-Michel de Pavie (fig. 227), cet ornement subit plusieurs métamorphoses. Les palmettes extérieures sont ici des poissons ; la palmette intérieure devient la tête d'un être vaguement humain dont les membres suivent les tiges. La silhouette ainsi dessinée se retrouve sur le portail du bas-côté nord de la même église (fig. 228), à Angers (fig. 230) à Gérone, à Milan, à Saint-Martin-du-Canigou et à Saint-André-le-Bas à Vienne (fig. 229), mais les poissons suspendus aux jambes de l'homme simiesque s'y soudent étroitement et

donnent les pattes de derrière d'un quadrupède. Elles retombent de chaque côté du corps, comme les palmettes de chaque côté de la tige.

L'uniformité géométrique n'élimine pas la fantaisie. Une grande richesse d'invention, des combinaisons ingénieuses et imprévues peuvent être contenues dans la même formule et c'est encore à Pavie (fig. 231) qu'on peut les voir dans leur inépuisable variété.

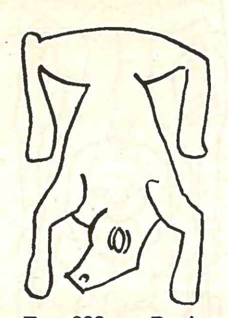


Fig. 228. — Pavie Relief de Saint-Michel (portail du bas-côté nord)

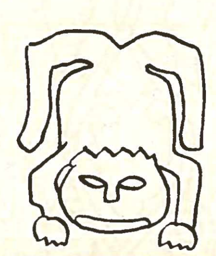


Fig. 229. — Vienne Bas-relief de Saint-André-le-Bas

Les feuilles que nous avons vues transformées en poissons sont tantôt serpents, tantôt oiseaux, tantôt lions, tantôt bêtes fantastiques. Le petit monstre placé au milieu change aussi d'aspect : son col se dédouble, il correspond alors aux deux lignes symétriques T-E-P ; cette fragmentation entraîne le dédoublement du corps tout entier et on

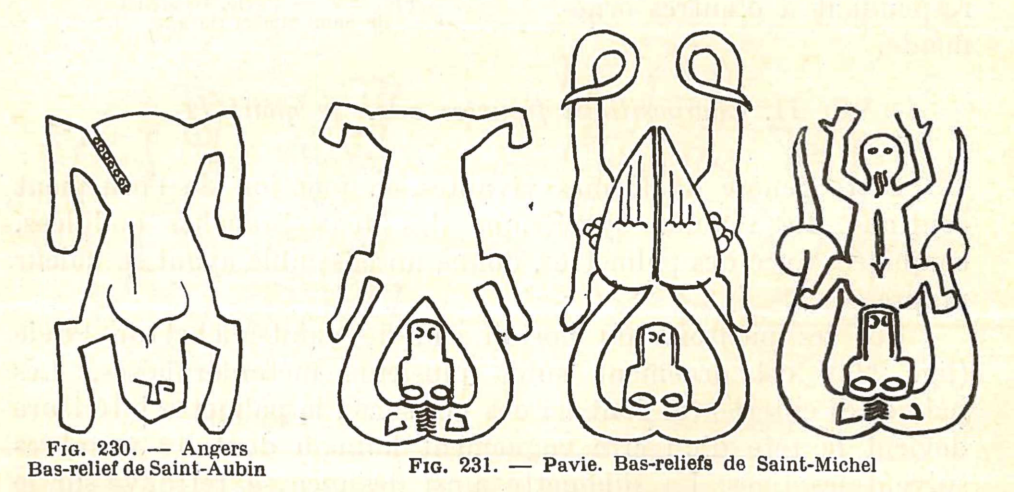


Fig. 230. — Angers Bas-relief de Saint-Aubin

Fig. 231. — Pavie. Bas-reliefs de Saint-Michel

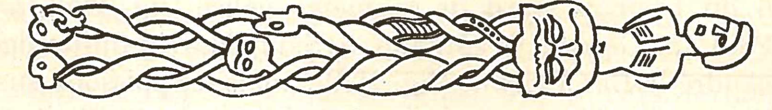


Fig. 232. — Elne. Ba s-re

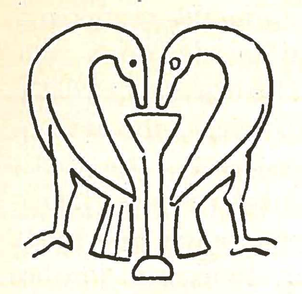


Fig. 233
La Charité-sur-Loire
Bas-relief

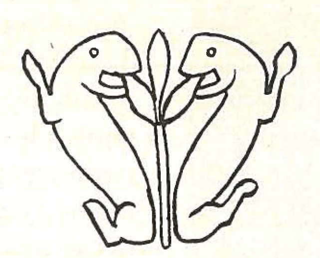


Fig. 234. — Morlaas
Bas-relief

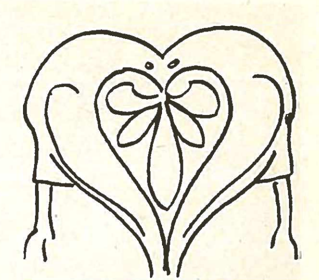
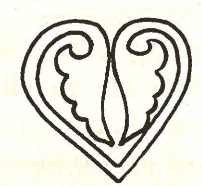
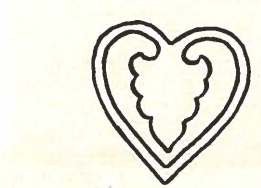


Fig. 235. — Lescure
Bas-relief





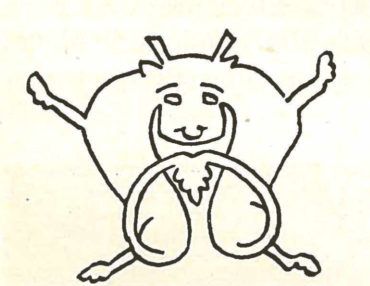


Fig. 236. — Lichères
Bas-relief

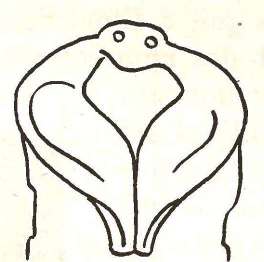


Fig. 237. — Echebrune
Bas-relief

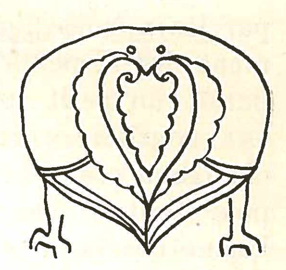


Fig. 238. — Poitiers
Bas-relief

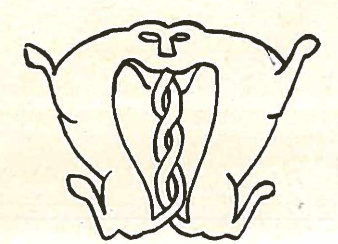


Fig. 239. — Lescure
Bas-relief

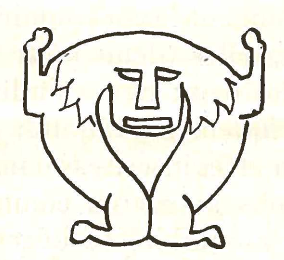


Fig. 240. — Milan
Bas-relief de Saint-Ambroise



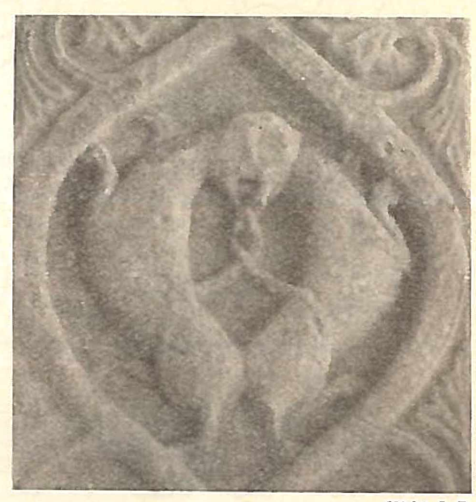
Cliché J. B.

FIG. 241. — Tarragone. Bas-relief

voit deux animaux réunis par une tête unique ; les deux cous développés, trop grands, se détachent de ces corps, ils deviennent des serpents. Le petit monstre peut être aussi transformé en personnage. Son buste reste intact, mais ses jambes deviennent des bras, ses bras des jambes, la tête se sépare des épaules pour faire partie du corps voisin tandis que le corps qu'elle abandonne reçoit la tête de la silhouette supérieure.

Cette figure de Pavie, combinée avec deux lions (les deux palmettes extérieures), est axée par les mêmes lignes qui, à Elne (fig. 232), déterminent l'enlacement des serpents et des monstres dans les gueules desquels disparaît un petit torse humain. Les courbes ornementales ne changent pas. Fixées une fois pour toutes, elles constituent l'armature à l'intérieur de laquelle joue un kaléidoscope de mirages. Animées par un mouvement qui renouvelle constamment le vocabulaire des images, elles demeurent toujours les deux lignes ondulées, symétriquement réunies, avec les palmettes inscrites au milieu.

Nous avons vu comment, de cet ensemble, se dégage le dessin d'une palmette enfermée



Cliché J. B.

FIG. 242. — Ripoll. Bas-relief

dans sa tige, motif II, composé de deux rinceaux motif I symétriques. Autre ornement, autre rapport de lignes, suscitant d'autres anatomies. Or, la formation nouvelle détermine l'apparition de quelques monstres.

Nous avons déjà cité différentes bêtes, inscrites dans la figure du rinceau motif I. Le doublement symétrique de cet ornement double aussi les animaux qu'il engendre. Et l'on voit alors des oiseaux (La Charité-sur-Loire, fig. 233 ; Ecurat ; Elne ; Gérone ; Hildesheim ; Lescure ; Pavie ; Pécs ; Provins), des quadrupèdes (Angers ; La Charité-sur-Loire ; Châteauneuf-sur-Charente ; Morlaas, fig. 234 ; Ripoll ; Tarragone, fig. 241) ou des corps fantastiques adossés (Echebrune ; Fenioux ; Sens). Leur tronc constitue le cadre T-E-P, leurs têtes sont fixées au point P.

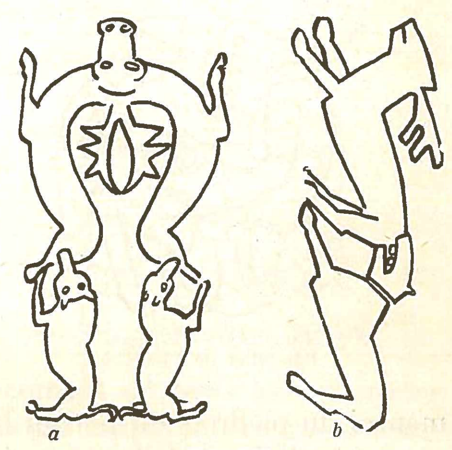


FIG. 243
a. Pavie. Relief de Saint-Michel
b. Mariana. Relief

Il est curieux de constater, dans un certain nombre de cas, le stade intermédiaire entre la formation ornementale et la formation figurée. A Lescure (fig. 235), le bec tient une palmette fort bien dessinée, inscrite dans le cadre des tiges représentées par les corps. A Morlaas (fig. 234), la palmette se dresse entre deux quadrupèdes adossés et l'on peut se demander si ces feuilles ne sont pas les langues des deux bêtes. A Lichères (fig. 236), les queues de deux corps dessinent la tige avec une remarquable netteté et le bouquet de poils qui les termine est, lui aussi, une indiscutable palmette. Ainsi se trouve fondue en une la double palmette du motif II. Cette fusion entraîne celle des deux têtes. L'ensemble présente non pas deux bêtes adossées, mais un seul animal fantastique. Deux corps d'oiseaux (Echebrune, fig. 237 ; Lescure ; Poitiers, fig. 238) ; de quadrupèdes (Lescure, fig. 239 ; Lichères; Milan, fig. 240 ; Ripoll, fig. 242), ou d'êtres fabuleux à la

fois serpent et mammifère (Fenioux ; Hildesheim ; Poissy ; Saint-Leu-d'Esserent ; Tarragone) sont liés à tel point, qu'ils présentent non une juxtaposition d'anatomies séparées, mais la merveille d'un corps double.

Cette formation est encore mieux mise en lumière par un exemple de Saint-Michel de Pavie (fig. 243 *a*). Dans le relief monu-



Fig. 244. — Angers
Bas-relief de l'Evêché

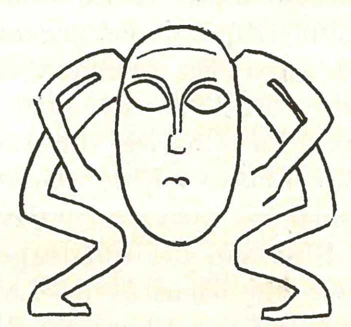


Fig. 245. — Bellegarde
Bas-relief

mental du piédroit du portail latéral nord, on reconnaît la chasse au cerf, telle qu'elle se présente à Mariana (fig. 243, *b*) et à Limoges, mais ici symétriquement dédoublée. Les chiens n'ont pas changé. Ce sont les deux bêtes poursuivant leur proie. Il n'en est pas de même pour les cerfs. Leurs corps, saisis par l'unité ornementale, se confondent en un seul organisme monstrueux. Ils forment le cadre E-T-E-P, à l'intérieur duquel on retrouve la palmette dédoublée, transformée en cornes. Sur un relief semblable qui se trouve à côté, les cornes se confondent en une seule ramure.

Il arrive que la figure de l'homme subisse le même traitement que celle de la bête. Nous pouvons citer plusieurs exemples où les personnages localisés sur les rinceaux du motif II marchent l'un vers l'autre (1) (Angers, fig. 244), leurs têtes inclinées sont fixées aupoint P. Elles tendent à se rapprocher. A Bellegarde (fig. 245), à Lavaudieu (fig. 246), et à Saint-Jouin-de-Marnes, elles se fondent, une tête énorme est suspendue entre deux troncs.

(1) Angers ; Anzy-le-Duc ; Aulnay ; Brive ; La Charité-sur-Loire ; La Celle-Bruère ; Cosne ; Châteauneuf-sur-Charente ; Elne ; Mâcon ; Marcillac ; Modène ; Nieul-les-Saintes ; Parme ; Le Puy ; Riom ; Saintes ; Selles-sur-Cher ; Vézelay.

Ce rythme de dédoublement et de fusion, que la technique ornementale nous montre en quelque sorte à l'état pur et qui revêt une forme figurée avec l'homme et la bête, s'exerce encore dans le cas de la sirène. Nous l'avons vue réaliser d'une manière parfaite l'union de l'homme et de la bête sur l'armature du motif II, interprété en thème de combat. A Saint-Aignan (fig. 247) le motif II,



Fig. 246. — Lavaudieu. Bas-relief

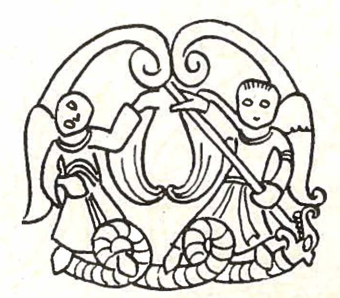


Fig. 247. — Saint-Aignan. Bas-relief

doublement du motif I, dédouble le combat de saint Michel contre le dragon. A Urcel (fig. 248), les queues des dragons deviennent celles des deux sirènes affrontées. Voilà le dédoublement. A Lucques



Fig. 248. — Urcel. Bas-relief



Fig. 249. — Lucques. Bas-relief

(fig. 249), la queue reste double, mais elle se recourbe de chaque côté d'une sirène unique. Voilà la fusion.

Mais l'intervention du thème du combat n'est pas nécessaire pour faire jouer le mécanisme de ce développement et pour donner cette sirène qui réalise d'une façon complète la combinaison de l'ornement et de l'image ou plus exactement la genèse ornementale de cette dernière. Il suffit qu'à l'intérieur du cadre

du motif II paraisse une figure humaine, issue de la palmette et la remplaçant, comme c'est le cas à Pavie (fig. 250), pour que la sirène soit déjà esquissée.

A Moulins-lés-Metz (fig. 251), nous la retrouvons comme à Lucques, mais elle conserve encore à l'extrémité de ses queues entre-

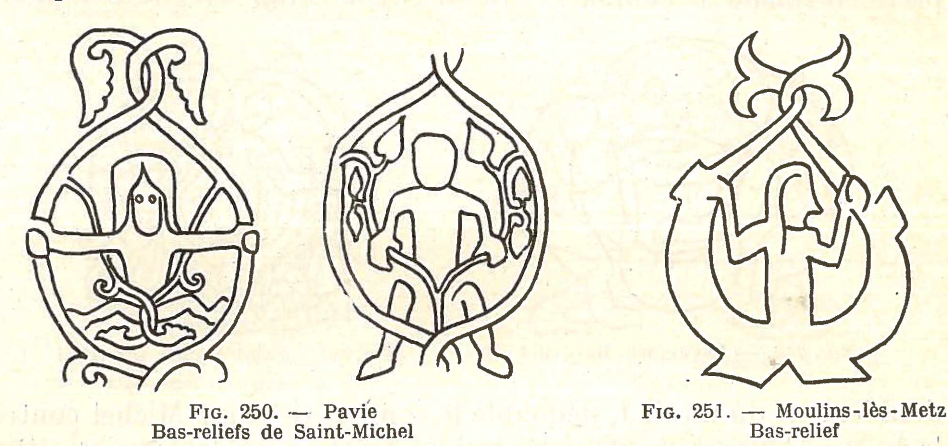


Fig. 250. — Pavie
Bas-reliefs de Saint-Michel

Fig. 251. — Moulins-lès-Metz
Bas-relief

croisées les débris des palmettes extérieures, intactes à Pavie. La dialectique ornementale est si frappante dans ces exemples qu'on peut presque l'assimiler à une formation biologique.

Cette silhouette étant ainsi trouvée, on la varie dans les détails. Tantôt les queues sont d'une longueur suffisante pour suivre tout le parcours de la ligne T-E-P (Brioude ; La Charité-sur-Loire ; Pavie), tantôt, raccourcies, elles n'en réalisent qu'une fraction (La Charité-sur-Loire ; Côme ; Elne ; Gérone ; Modène ; Madrid, musée, n° 193 ; Pavie ; Ripoll ; Toulouse). On varie les flexions de leurs courbes en les rapprochant de la figure du cercle (Le Puy), d'un ovale (Brioude, fig. 252), d'un rectangle (Pavie, fig. 253), d'un chapiteau cubique (Lavaudieu ; Modène, fig. 254 ; Saint-Dié ; Saint-Martin-du-Canigou), et nous rappelons ici que le motif II lui aussi subit souvent ces variations. On les prolonge parfois par des bras (Le Puy ; Saint-Révérien) ou par un élément décoratif tel qu'une volute (Saint-Gaudens), une boule (Saint-Michel de Pavie), un petit chapiteau sculpté (Saint-Celse de Milan, fig. 255), ou une simple palmette (Saint-Nectaire).

Mais c'est toujours un ensemble cohérent. C'est un solide dont toutes les parties se tiennent. Le volume sculptural fait partie immédiate de son cadre qu'il complète. C'est aussi un corps fantastique composé d'un tronc humain et de deux queues de

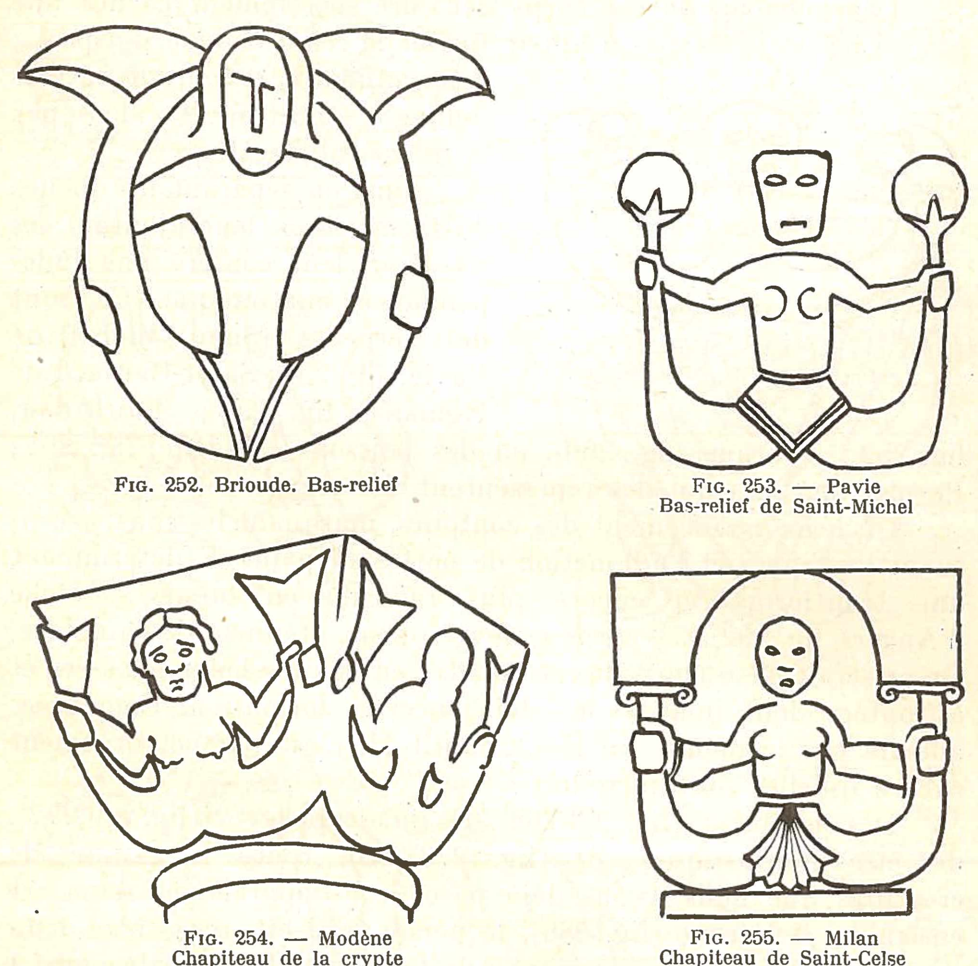


Fig. 252. Brioude. Bas-relief

Fig. 253. — Pavie
Bas-relief de Saint-Michel

Fig. 254. — Modène
Chapiteau de la crypte

Fig. 255. — Milan
Chapiteau de Saint-Celse

poisson ou de serpent, dont l'anatomie traduit en son langage l'unité de l'ordonnance ornementale.

Les queues de la sirène subissent de singulières transformations. Souvent très développées, longues et fortes, elles se présentent comme des animaux indépendants. A Poitiers (Notre-Dame-

la-Grande, fig. 256), chacune d'elles est surmontée d'une tête, ce n'est plus la sirène, telle que nous l'avons définie, mais un monstres à plusieurs têtes et à corps multiples.

Dans chacun de ces corps demeure secrètement cachée une bête. Elle ne tarde pas à apparaître et le relief change d'aspect : deux animaux, entourant un personnage, sont traduits alors par la même silhouette.

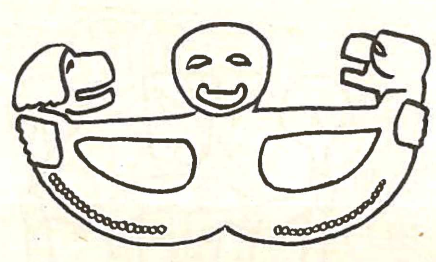


Fig. 256. — Poitiers
Bas-relief de N.-D. la Grande

Ainsi en séparant les queues du tronc et en leur ajoutant les têtes, on leur confère une indépendance anatomique. Ce sont des serpents (Saint-Michel de Pavie, fig. 257 ; Saint-Barnard de Romans, fig. 258 ; Toulouse, fig. 259 ; Tournus, fig. 260), ou des poissons (Modène, fig. 261 ; Parme, fig. 262) qu'elles représentent désormais.

Un léger nuancement des contours, marquant les cous, accentuant les troncs et l'adjonction de pattes au point E déterminent une transformation encore plus radicale en bœufs (Evêché d'Angers, fig. 292). Ces corps se développent, prennent de l'ampleur. On ne serait pas surpris de reconnaître en eux les bêtes adossées et affrontées dont nous avons déjà suivi la formation. Composées ailleurs par le même ornement, motif II, c'est par cet ornement encore qu'elles sont introduites.

Des oiseaux (1) (fig. 263-268), des quadrupèdes (2) (fig. 269-272), des êtres fantastiques (3) (fig. 273-288), toute la gamme de créatures que nous avons déjà parcourue apparaissent dans cet ensemble. A Gérone (fig. 286), le personnage est assis entre deux oiseaux dont les corps dessinent à la fois la double tige du motif I et la double queue de la sirène. Le geste typique de la sirène se

(1) Gérone ; Jarnac-Champagne ; Moissac ; Morlaas ; Saint-Girons ; Saint-Symphorien ; Saintes ; Talmont ; Toulouse ; Vézelay.

(2) Angers ; Biron ; La Charité-sur-Loire ; Cosne ; Morlaas ; Neuilly-en-Donjon ; Pavie ; Ripoll ; Saint-Gabriel ; Saintes ; Valence.

(3) Angers ; Aulnay ; Biron ; Blasimon ; Brive ; Chadenac ; Gérone ; Jaàk ; Lescar ; Lescure ; Pavie ; Plaisance ; Saint-Bertrand-de-Comminges ; Saint-Girons ; Toulouse ; Urcel.

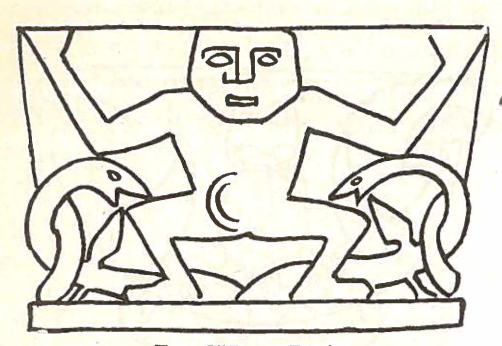


Fig. 257. — Pavie
Chapiteau de Saint-Michel

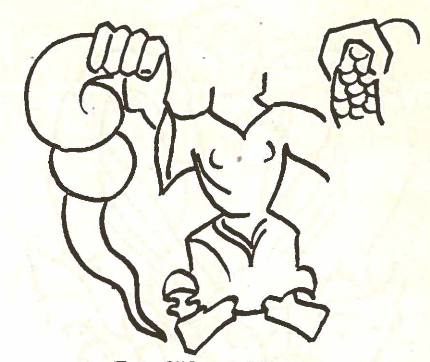


Fig. 258. — Romans
Bas-relief de Saint Barnard



Fig. 259. — Toulouse
Bas-relief de Saint-Sernin



Fig. 260. — Tournus.
Bas-relief



Fig. 261. — Modène. Bas-relief



Fig. 262. — Parme. Bas-relief

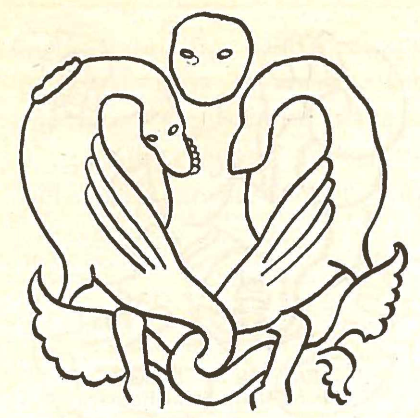


FIG. 263. — Gérone. Bas-relief

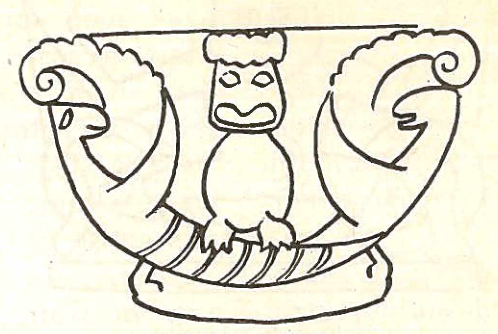


FIG. 264. — Toulouse
Chapiteau du musée des Augustins

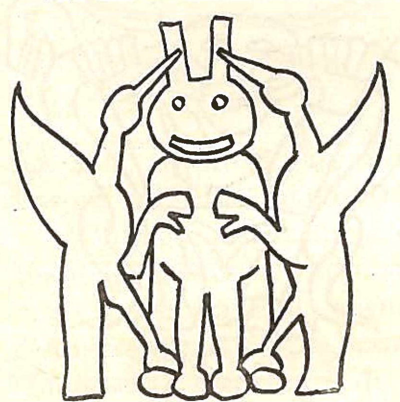


FIG. 265. — Morlaas. Bas-relief



FIG. 266. — Moissac. Bas-relief

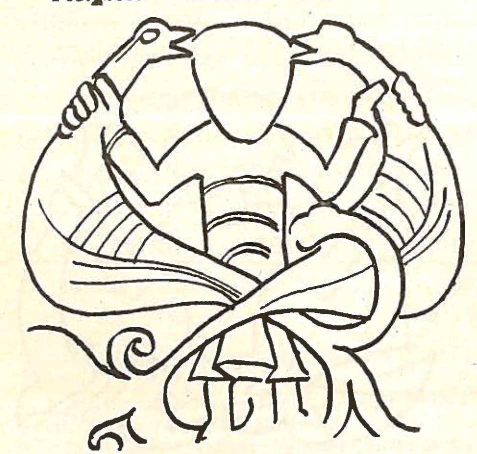


FIG. 267. — Saintes. Bas-relief

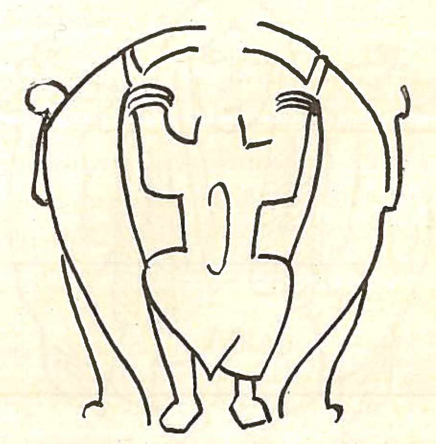


FIG. 268. — Jarnac-Champagne. Bas-relief

retrouve dans cette composition, le personnage pose la main sur les cous recourbés. Cette combinaison est susceptible des variations les plus diverses. Mais le double thème initial, motif II et sirène, s'y retrouve sous différents aspects. Dans la seconde

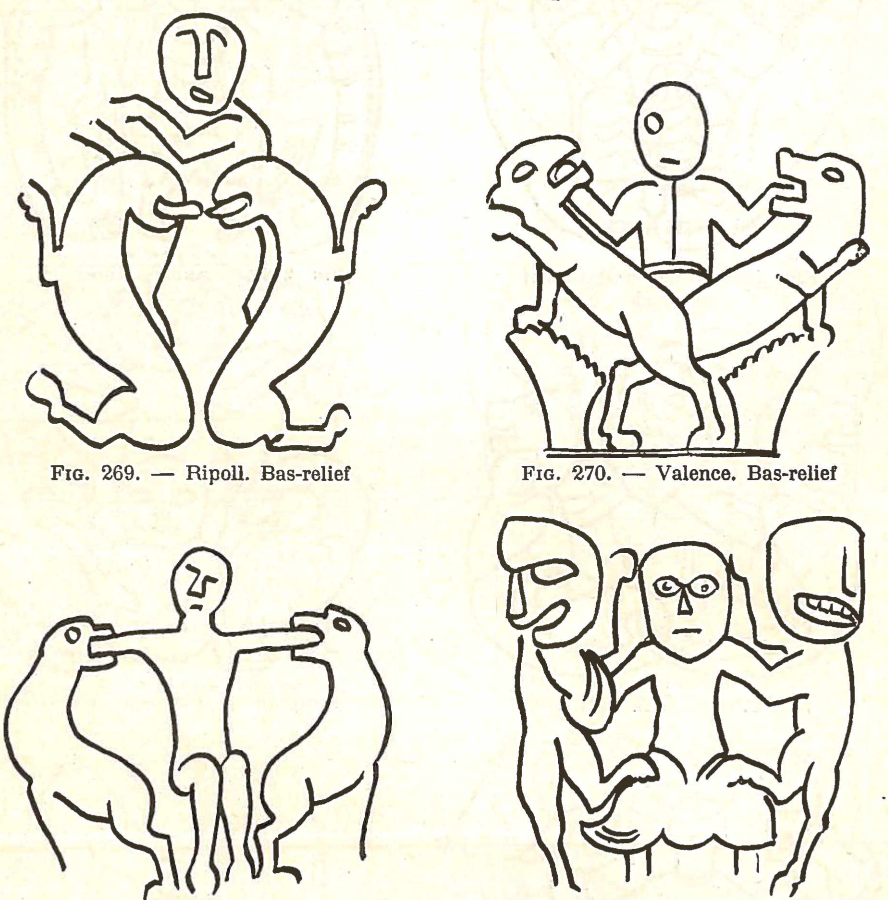


FIG. 269. — Ripoll. Bas-relief

FIG. 270. — Valence. Bas-relief

FIG. 271. — La Charité-sur-Loire. Bas-relief

FIG. 272. — Biron. Bas-relief

série, la queue dédoublée est figurée par deux quadrupèdes. A Pavie (fig. 287), nous avons un des cas les plus frappants du procédé. Le buste du monstre reste soudé à sa partie inférieure qui se recourbe symétriquement des deux côtés et qui s'épanouit de part et d'autre en poitrail et en tête de fauve ; les épaules et les bras répètent le geste d'étreinte qui donne à toutes les figures du

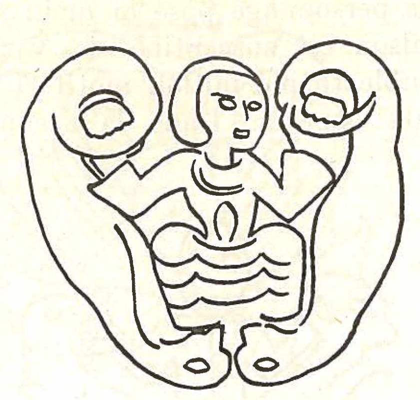


Fig. 273. — Urcel. Bas-relief

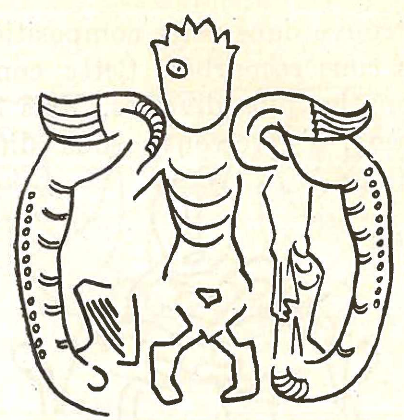


Fig. 274. — Aulnay. Bas-relief



Fig. 275. — Jaàk. Bas relief

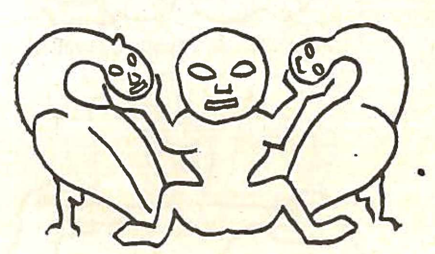


Fig. 276. — Plaisance. Bas-relief

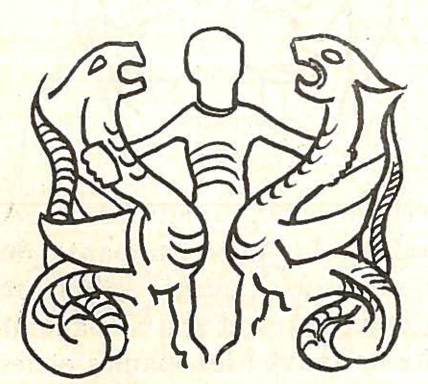


Fig. 277. — Aulnay. Bas-relief



Fig. 278. — Angers. Bas-relief de la Trinité

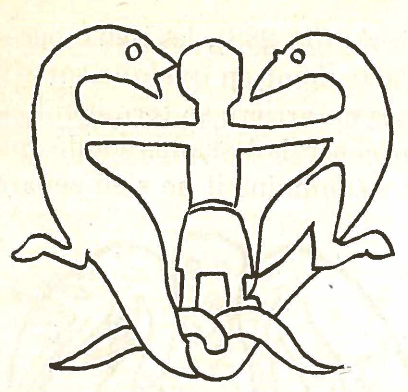


FIG. 279. — Pavie. Bas-relief

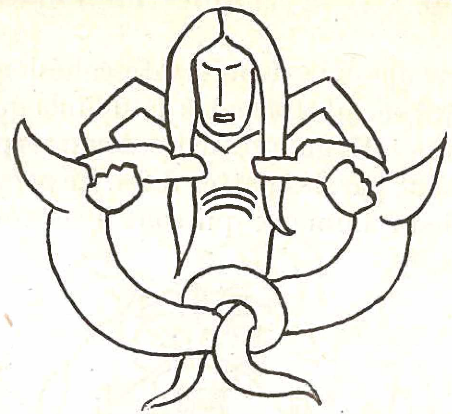


FIG. 280. — Brive. Bas-relief



FIG. 281. — Pavie. Bas-relief

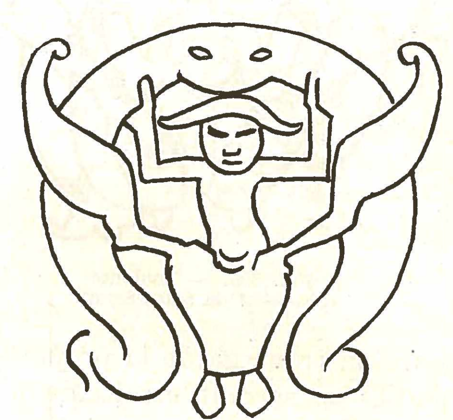


FIG. 282. — Lescure. Bas-relief

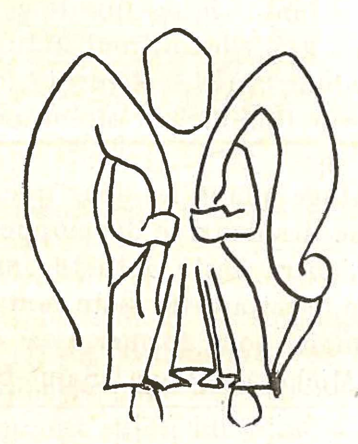


FIG. 283. — Chadenac. Bas-relief

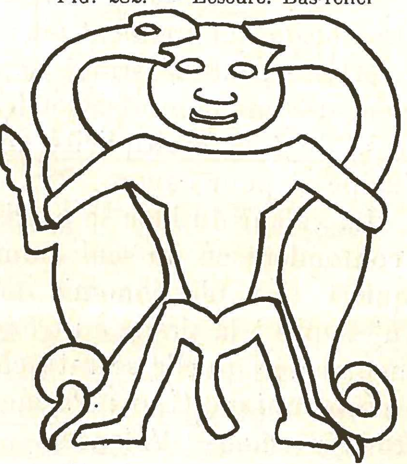


FIG. 284. — Pavie. Bas-relief

groupe une si puissante cohésion. A Biron (fig. 288), les deux bêtes qui se substituent à la double queue s'attachent en quelque sorte à une tête unique et les deux corps rejetés en arrière se terminent en haut par des pattes fines. Le personnage central n'est plus soudé aux deux animaux qui sont à ses côtés, et néanmoins il ne s'en sépare

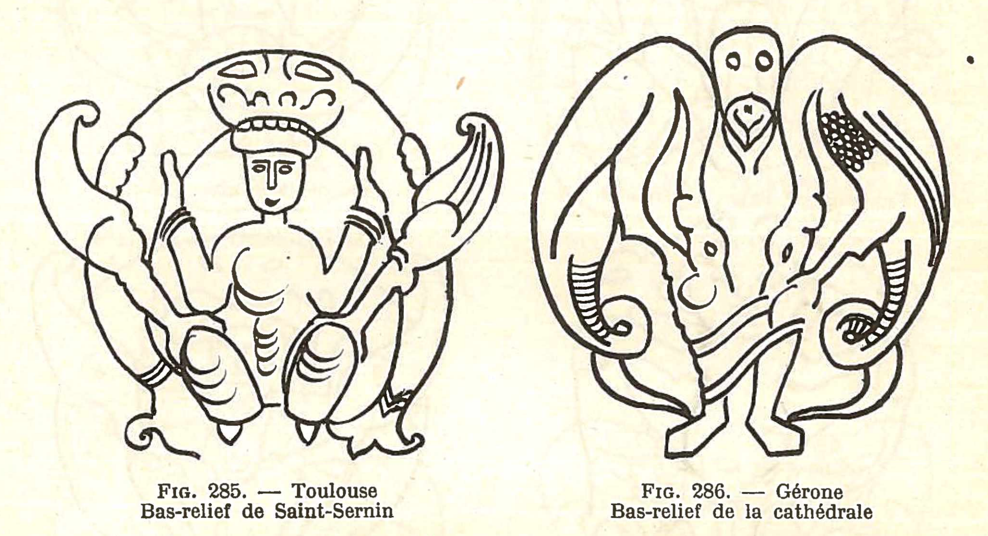


Fig. 285. — Toulouse
Bas-relief de Saint-Sernin

Fig. 286. — Gérone
Bas-relief de la cathédrale

pas. Son tronc garde la proportion de celui de la sirène, mais ses jambes se serrent étroitement contre les cous qu'il chevauche, de manière à conserver à l'ensemble toute sa pureté. Quant aux combinaisons où prennent place des êtres fantastiques que le génie de l'artiste peut déformer et plier à son gré, elles offrent naturellement des cas nombreux et frappants dont tous les éléments font bloc et dont la multiplicité chatoyante a toujours la sirène pour principe et pour canon.

La valeur du bloc se précise davantage quand les deux queues se confondent en un seul animal. L'une des deux se développe et acquiert une physionomie propre. L'autre reste intacte, mais ce n'est pas à la sirène au tronc humain, c'est à cette bête nouvellement créée qu'elle se rattache désormais, pour former avec elle un corps unique (Luz ; Parme ; Saint-Michel de Pavie ; Saint-Bernard de Romans ; Valence).

A Saint-Barnard de Romans (fig. 289), le corps est celui d'un

griffon recourbé en demi-cercle et monté par un personnage nu qui, de ses deux bras, lui étreint la queue et pèse sur sa tête. A Mozac (fig. 290), le griffon est devenu poisson, sa queue se plie en tige ornementale. A Leire (fig. 291), le motif est retourné, mais par-

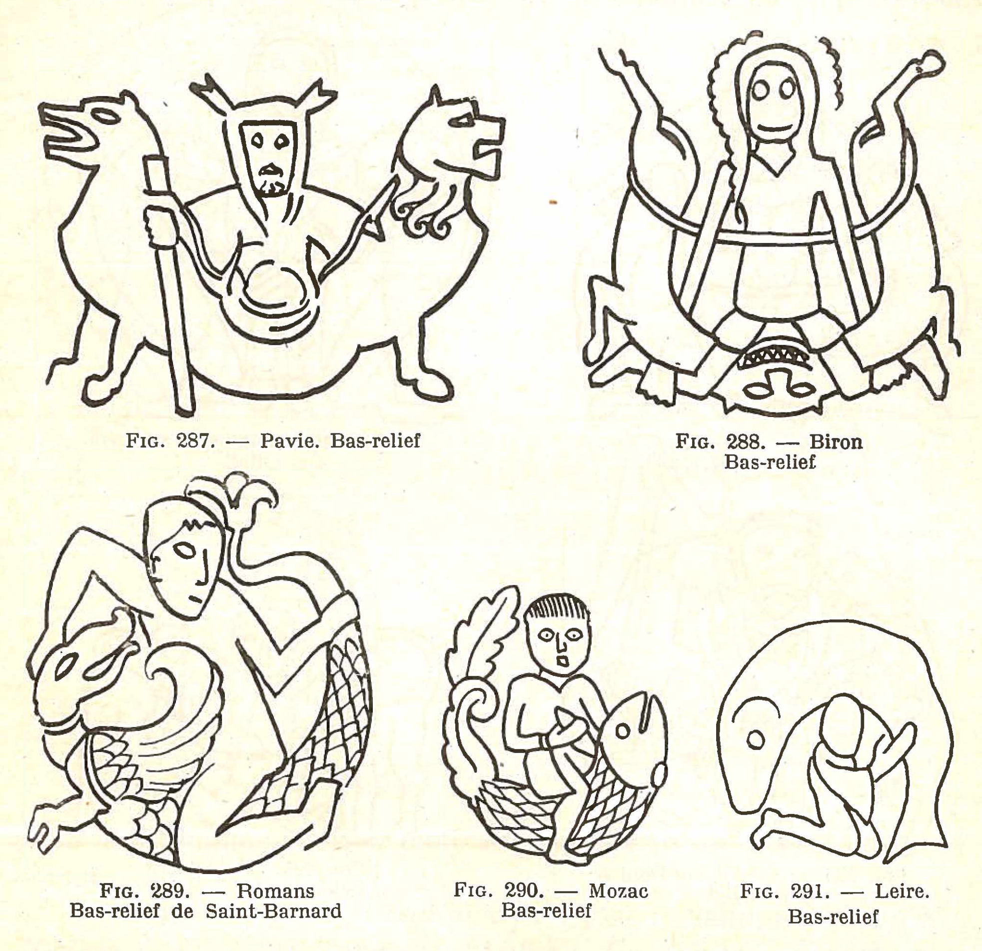


FIG. 287. — Pavie. Bas-relief

FIG. 288. — Biron Bas-relief

FIG. 289. — Romans Bas-relief de Saint-Barnard

FIG. 290. — Mozac Bas-relief

FIG. 291. — Leire. Bas-relief

faitement reconnaissable. Ce poisson forme une sorte d'arcade sous laquelle le personnage se tient à genoux.

Nous venons de voir la diversité des formes figurées dans lesquelles peut être transposé le thème de la queue double. Le tronc est sujet, lui aussi, à des changements du même ordre. Mais ce sont, au sens propre du terme, des variations plutôt que des

transpositions, car le thème demeure respecté dans son principe. La sirène reste figure humaine, mais se développe. Le buste est prolongé par des jambes. Nous en avons vu déjà quelques cas, à Biron, par exemple, en étudiant les métamorphoses de la queue double,



Fig. 292. — Angers
Bas-relief de l'Évêché

Fig. 293. — Morlaas
Bas-relief

Fig. 294. — Neuilly-en-Donjon
Bas-relief

Fig. 295. — Amboise
Bas-relief de Sant-Denis-hors

mais il en est d'autres encore plus caractéristiques. Les jambes sont tantôt cachées derrière la robe (1), tantôt indiquées par quelques traits sommaires (2).

Souvent, leur volume se confond avec les bêtes qui se substi-

(1) Angers (fig. 292) ; Lescure ; Modène ; Moissac ; Morlaas (fig. 293) ; Nieul-les-Saintes ; Ripoll ; Toulouse ; Urcel.

(2) Pavie (fig. 279) ; Saint-Lizier ; Saintes.

tuent aux queues doubles (1). Quand ces dernières s'écartent l'une de l'autre, elles permettent aux membres de se développer davantage. D'abord petites (2), ces jambes s'allongent (3), et l'on voit

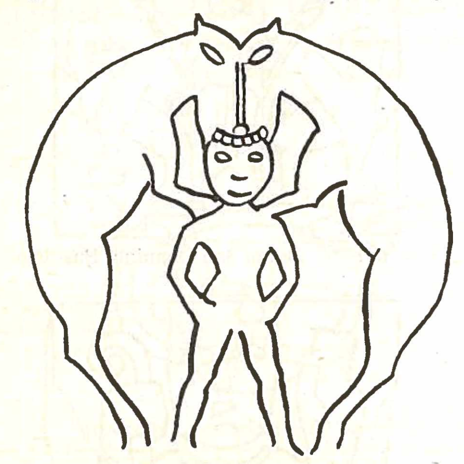


Fig. 296. — Plaimpied. Bas-relief

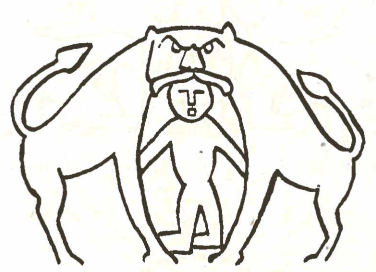


Fig. 297. — Souvigny. Bas-relief



Fig. 298. — Surgères. Bas-relief



Fig. 299. — Moissac. Bas-relief

enfin le personnage entier, maître de son corps, se dresser en toute liberté.

Il écarte ses pieds (Champigny ; Pavie ; Plaimpied, fig. 296 ; Plaisance) ; il les entrecroise (Aulnay, fig. 274) ; il marche (La Charité-sur-Loire ; Cosne) ; il se met à genoux (Saint-Denis-hors, Amboise, fig. 295 ; Saint-Symphorien ; Souvigny, fig. 297 ; Surgères). Le bel exemple de Surgères, (fig. 298) nous présente à la fois

(1) Pavie (fig. 281) ; Saint-Girons ; Saintes (fig. 267).
(2) Angers ; Biron ; Saint-Gabriel (fig. 300) ; Vouvant.
(3) Lescar ; Lescure ; Neuilly-en-Donjon ; Romans ; Saint-Lizier ; Valence.

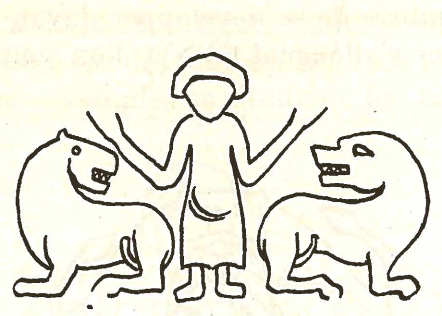


Fig. 300. — Saint-Gabriel. Bas-relief

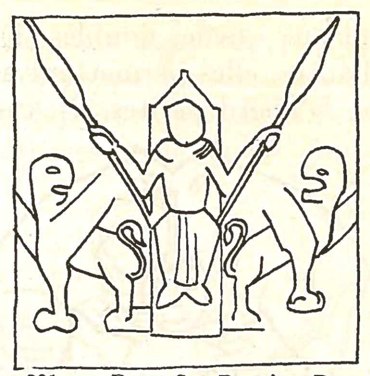


Fig. 301. — Borgo San Donnino. Bas-relief

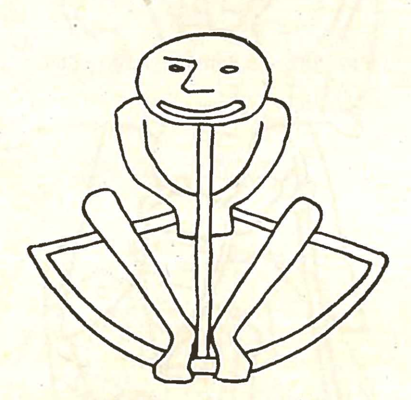


Fig. 302. – Toulouse. Bas-relief de Saint-Sernin



Fig. 303. – Saint-Leu-d'Esserent. Bas-relief

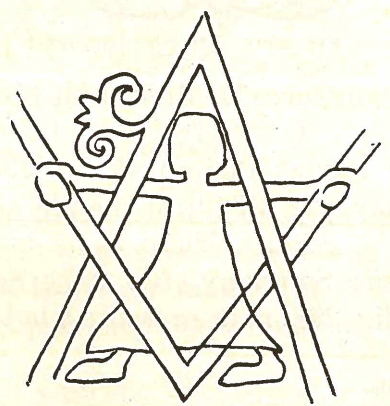


Fig. 304. — Saint-Lizier. Bas-relief

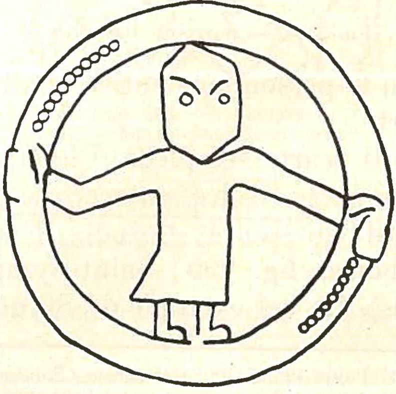


Fig. 305. — Saint-Lizier. Bas-relief

une sirène rigoureusement dessinée et un personnage parfaitement libre.

Tantôt sous la forme de saint Michel combattant le dragon (Moissac, fig. 299), tantôt charmeur de serpents (Nieul-les-Saintes ; Tournus, fig. 260), pêcheur (Modène, fig. 261 ; Parme, fig. 262),





Fig. 306. — Chabrillan. Bas-relief



Fig. 307. — Champmillon. Bas-relief

dompteur (La Charité-sur-Loire ; Lescar ; Lescure ; Morlaas, fig. 293 ; Toulouse, fig. 285) ou cavalier d'une bête fantastique (Luz ; Pavie ; Romans, fig. 289; Valence), saint Marc entouré des animaux symboliques (Évêché d'Angers, fig. 292), Daniel dans la fosse aux lions (Biron ; La Charité-sur-Loire ; Cosne ; Neuilly-en-Donjon, fig. 294 ; Ripoll ; Saint-Gabriel, fig. 300), ou bien encore Alexandre montant au ciel (Borgo San Donnino, fig. 301), il est doué d'une vie propre, d'une identité, il peut porter un nom et jouer un rôle. Selon les bêtes qui l'accompagnent, il change de sens, mais ne perd jamais l'empreinte du moule où il a été coulé. Il fait partie d'un ensemble dont les lignes, tout en traduisant une variété incalculable de corps, retracent toujours la silhouette de la sirène.

Dans cette gamme thématique, nous avons suivi un ordre ascendant, allant du simple au complexe, mais ce n'est pas toujours en s'enrichissant, en s'épanouissant, que la forme change, c'est aussi par simplification et par atrophie.

Les queues sont souvent réduites à quelques traits. Ce sont des arcs bandés entre les pieds du personnage qui s'apprête à faire partir la flèche (Saint-Sernin de Toulouse, fig. 302), les bras d'un siège avec des têtes sculptées aux extrémités — seul



Fig. 308. — Côme. Bas-relief

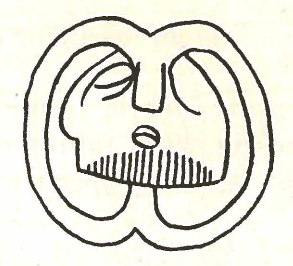


Fig. 309. — Morienval. Bas-relief



Fig. 310. — Poitiers. Bas-relief



Fig. 311. — Saumur. Bas-relief



Fig. 312. — Tournus. Chapiteau

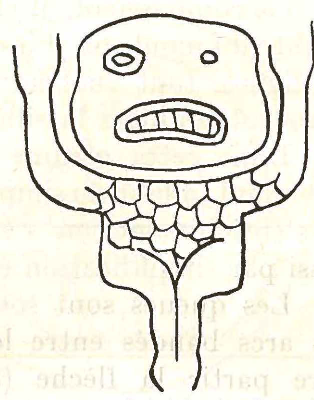


Fig. 313. — Saint-Savin. Bas-relief

vestige des animaux (Saint-Leu-d'Esserent fig. 303), une sorte de croissant décoratif (La Charité-sur-Loire), de simples branches ornementales (Angers ; Bourg-Charente ; Cunault ; Pavie ; Valence), des figures géométriques (Saint-Lizier, fig. 304 et 305).

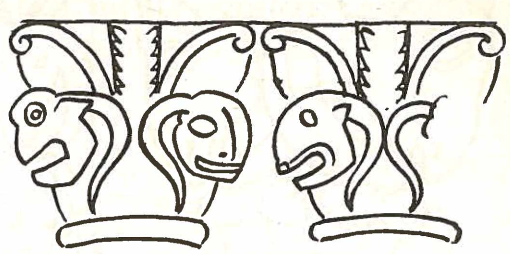


Fig. 314 — Lescar. Chapiteaux

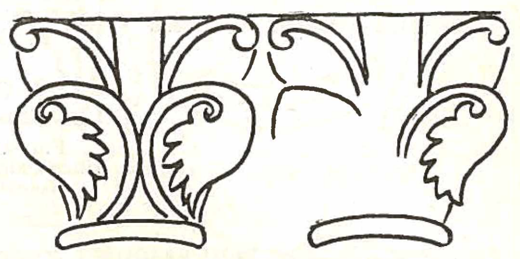


Fig. 315. — Lescar. Chapiteaux

Le tronc du personnage est aussi parfois supprimé. C'est la tête seule qu'on sculpte au milieu du cadre formé par de simples tiges (Saint-Pierre de Chabrillan, fig. 306 ; Champmillon, fig. 307 ; Côme, fig. 308 ; Lyon, église Saint-Martin-d'Ainay ; Morienval, fig. 309 ; Poitiers, fig. 310 ; Sainte-Marie-aux-Anglais ; Saint-Savinien). Les tiges prennent divers aspects : serpents, monstres vomis par une bouche énorme (Modène ; Saumur, fig. 311 ; Tournus, fig. 312), queue de poisson (Modène), bras levé (Nevers; Saint-Savin, Hautes-Pyrénées, fig. 313), enfin cornes de bélier (Lescar, fig. 314 et 315 ; Modène, fig. 316 ; Sion ; Villers-Saint-Paul, fig. 317). Cette dernière variation est particulièrement démonstrative. La tête, correctement dessinée, sans aucune déformation anatomique, se présente comme sculptée d'après nature. Et c'est seulement sa confrontation immédiate avec l'ornement — le motif II — qui révèle leur parenté. L'une et l'autre se rencontrent à Lescar sur deux chapiteaux voisins de l'abside, à Villers-Saint-Paul sur la même frise. Ce voisinage, cette simultanéité ont une importance sur laquelle nous n'avons pas besoin d'insister. Le bélier appartient à l'immense répertoire des formes vivantes. Pourquoi l'artiste a-t-il retenu celle-là plutôt qu'une autre ? On s'en rend compte désormais, et l'on voit aussi comment, la palmette étant remplacée par une tête d'animal, les branches du cadre prennent l'aspect de ses cornes.

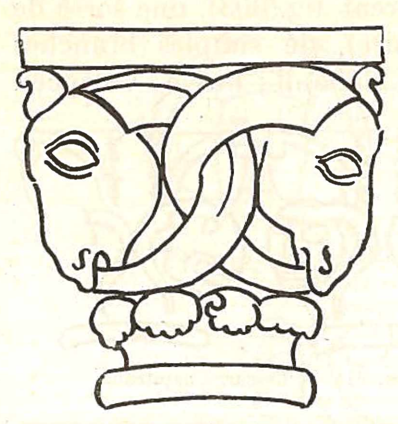


FIG. 316. — Modène. Chapiteau

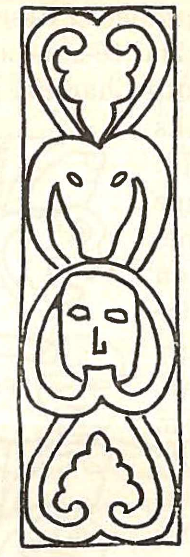


FIG. 317
Villers-Saint-Paul
Bas-relief

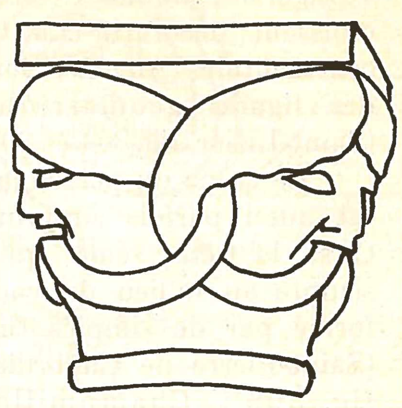


FIG. 318. — Modène. Chapiteau



FIG. 319. — Saint-Sever. Bas-relief



FIG. 320. — Rioux. Bas-relief

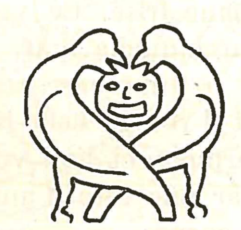


FIG. 321. — Montsaunès. Bas-relief

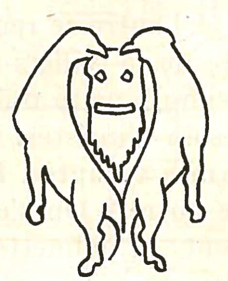


FIG. 322. — Hildesheim. Bas-relief

L'ornement ne crée pas la matière figurée. Il détermine son choix. Mais cette heureuse identité de la forme ornementale et de la forme animale entraîne des variations nouvelles. Elle entre à son tour dans le cycle des changements. L'artiste transforme les cornes comme les queues de la sirène, en serpents (Saint-Sever, fig. 319 ;



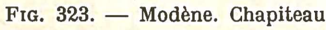


Fig. 323. — Modène. Chapiteau



Fig. 324. — Lescar. Bas-relief

crypte de Quedlinburg), en oiseaux (Montsaunès, fig. 321 ; Rioux fig. 320), en quadrupèdes (Hildesheim, fig. 322), ou en monstres (Aulnay ; Civray ; Echillais), et sur la tête humaine, il n'hésite pas à faire pousser, non seulement de longues mèches de cheveux (Modène, fig. 318 et 323), mais aussi des cornes ou de simples tiges — souvenir de l'ornement et de la tête de bélier (Lescar, fig. 324 ; Morienval ; Saint-Leu-d'Esserent, fig. 325).

Ces bêtes, nées de l'ornement et du besoin d'une image, sont pour l'artiste une réalité plus forte, plus vraie et plus tangible que celle d'un corps vivant. Le jeu des visions domine sa pensée et c'est à travers ce monde fantastique que l'imagier contemple l'univers. C'est à travers la sirène qu'il voit l'homme. Il le modèle d'après elle et non d'après la nature. Il le traduit en forme ornementale, et le corps humain se recompose et renaît sous l'empire d'un canon monstrueux.

Ses jambes, tout en restant reconnaissables, s'allongent, prennent un étrange contour. Leur position est anormale ; elles encadrent le torse comme la queue double. Et l'on est tenté de

croire que c'est de ces membres fantastiques qu'elles dérivent immédiatement.

Ce tracé de la queue double est parfois suivi, non par les jambes, mais par les bras, parfois par la combinaison des bras et des jambes. Ce sont alors soit les mains (Avensan, fig. 326 ; Sens),

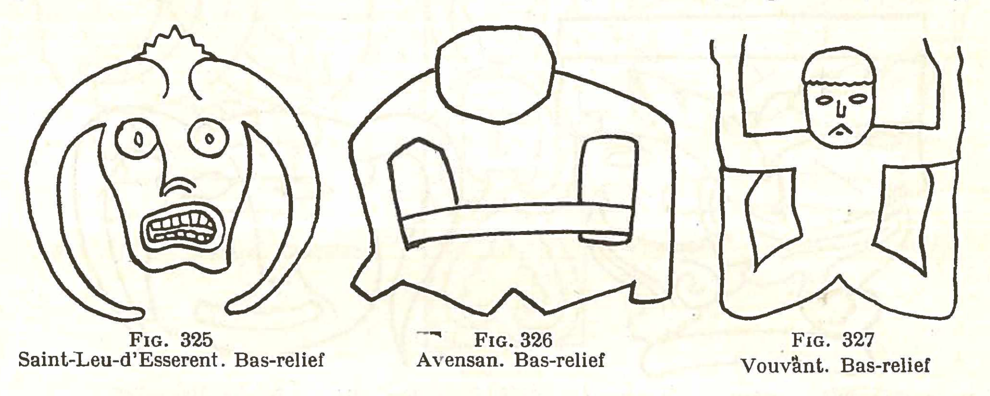


Fig. 325
Saint-Leu-d'Esserent. Bas-relief

Fig. 326
Avensan. Bas-relief

Fig. 327
Vouvant. Bas-relief

soit les coudes (Châtel-Montagne ; Pavie ; Vouvant, fig. 327) qui rejoignent les pieds, en assurant la continuité du mouvement.

Le personnage varie ses attitudes : il s'agenouille, il pose paisiblement les mains sur ses hanches, il enlace ses bras et ses pieds. Il se courbe dans des positions invraisemblables, mais il s'inscrit toujours dans la même silhouette. Il est personnage autant que monstre. Il est personnage en tout ce qui concerne son anatomie. Il est monstre par ses contours, car c'est à travers l'image de la sirène qu'il a pris naissance.

De même que la sirène est devenue homme, la queue double devient figure humaine, il y a des groupes de trois personnages qui constituent, eux aussi, des triades ornementales.

Trois corps humains, en pleine possession de leur anatomie, les composent. Celui du milieu se dresse, axé par la verticale. Les personnages latéraux sont tantôt inclinés (Cosne, fig. 328 ; Modène, fig. 329 ; Toulouse, fig. 330), tantôt tordus (Saintes, fig. 331), conformément au parcours de la tige de l'ornement et de la queue double. Tantôt ils marchent l'un vers l'autre (Lucques ; Toulouse ; Vézelay), tantôt ils sont assis (Argenton-Château ; Lescure ; Souvigny, fig. 332 ; Toulouse, fig. 333). Dans ces derniers cas, on



FIG. 328. — Cosne. Bas-relief



FIG. 329. Modène. Bas-relief

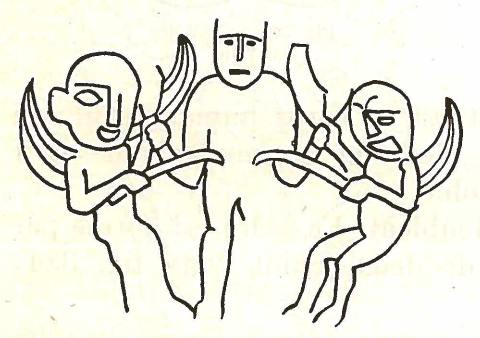


FIG. 330. — Toulouse
Bas-relief de Saint-Sernin

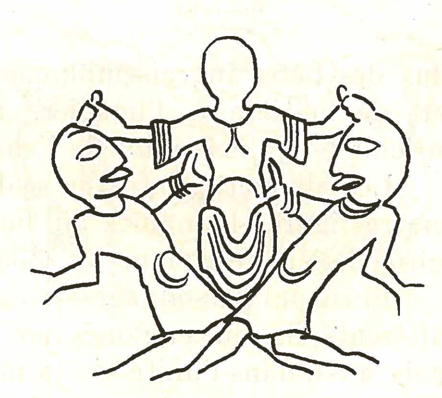


FIG. 331. — Saintes
Bas-relief



FIG. 332. — Souvigny. Bas-relief



FIG. 333. — Toulouse
Bas-relief de Saint-Sernin

reconnaît les deux personnages affrontés que nous avons déjà vus dans le même ornement.

La technique de ces transformations reste au fond toujours la même. Elle s'exerce par accroissement, par complication des éléments. Elle ne fait plus jouer de visions fantastiques, elle n'invente



Fig. 334. — Saint-Pons
Bas-relief

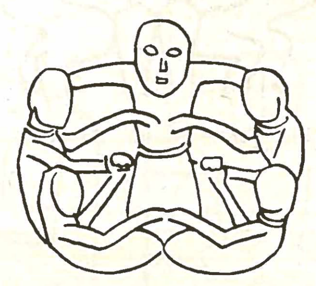


Fig. 335. — Sion
Bas-relief

plus des bêtes invraisemblables. C'est le corps humain seul qui sert de matière à l'imagier. Et c'est en se multipliant qu'il enrichit et qu'il renouvelle l'ensemble.

Les silhouettes latérales se dédoublent. Le cadre est formé par quatre figures humaines au lieu de deux (Saint-Pons, fig. 334 ; église de Valère à Sion, fig. 335).

Plusieurs personnages sont ainsi réunis. Acteurs jouant des rôles différents, ils sont englobés non seulement dans le même ornement, mais aussi dans l'unité de la mise en scène, dans une communauté d'action.

Le Massacre des Innocents (Saint-Sernin de Toulouse, fig. 336), des scènes de l'Enfer, des batailles, prennent place dans la combinaison qui reste identique à elle-même dans son principe. Les démons aux masques grimaçants martyrisent les damnés (Argenton-Château, fig. 337 ; Lescure). Ils tourmentent saint Antoine dans le désert en lui arrachant la barbe, en déchirant ses vêtements (Vézelay, fig. 338). Les personnages se tirent les cheveux (Issoire, fig. 339 ; Orcival, fig. 341 ; Saint-Paul-lès-Dax, fig. 340). Ils se battent (Toulouse, fig. 333), ils s'étreignent (Souvigny), ils se fuient (Modène, fig. 329).

Le Christ de Saint-Pons (fig. 334), les bras étendus sur la croix,

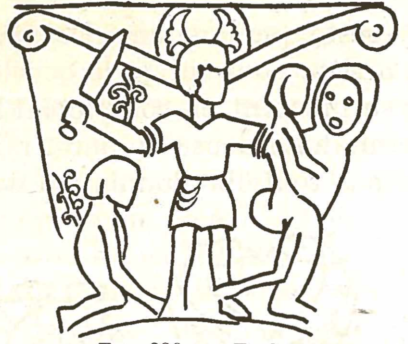


Fig. 336. — Toulouse
Chapiteau de Saint-Sernin

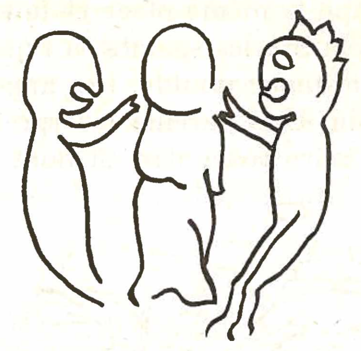


Fig. 337. — Argenton-Château
Bas-relief



Fig. 338. — Vézelay. Bas-relief



Fig. 339. — Issoire. Bas-relief

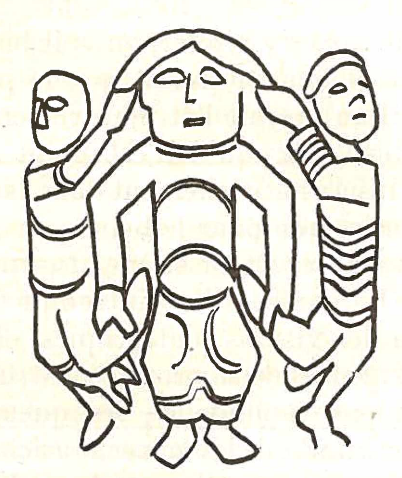


Fig. 340. – Saint-Paul-lès-Dax. Bas-relief

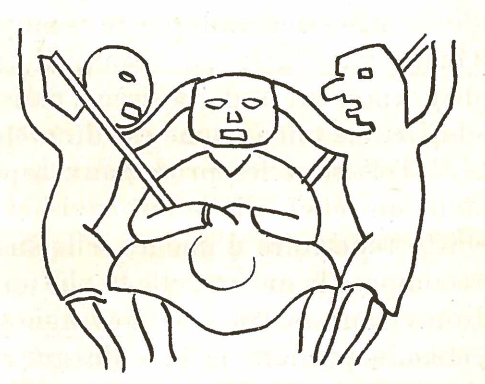


Fig. 341. — Orcival. Bas-relief

occupe la même place et fait le même geste que la sirène. De part et d'autre, les soldats se rejettent en arrière pour suivre la courbe de la queue double. Les anges qui les surmontent en complètent le dessin. Une pareille interprétation serait hasardeuse et paraîtrait une pure rencontre, si nous n'avions pas toute la modulation des

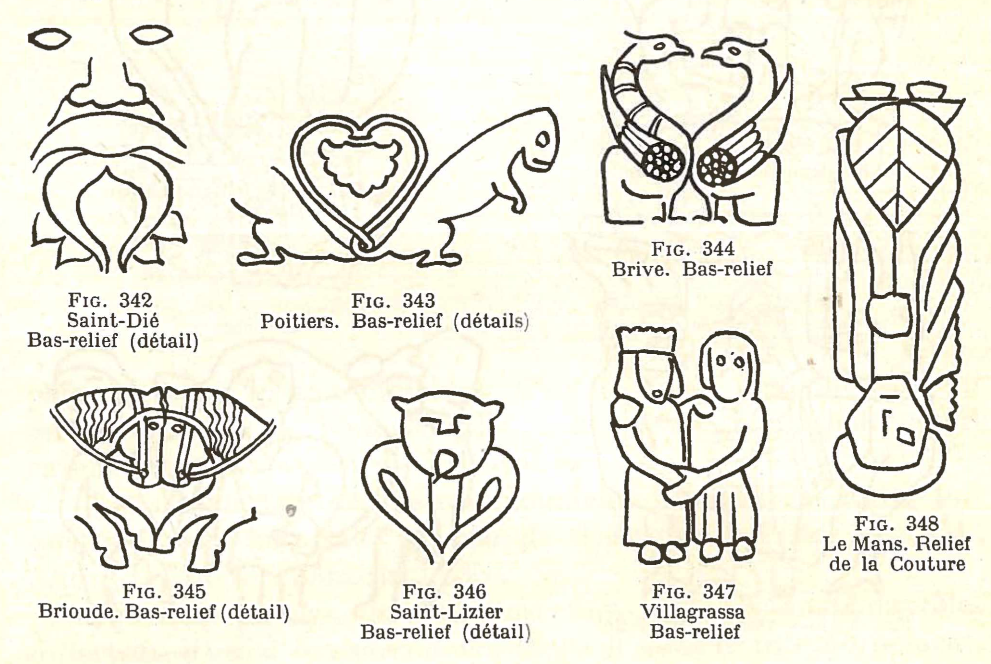


FIG. 342 Saint-Dié Bas-relief (détail)

FIG. 343 Poitiers. Bas-relief (détails)

FIG. 344 Brive. Bas-relief

FIG. 345 Brioude. Bas-relief (détail)

FIG. 346 Saint-Lizier Bas-relief (détail)

FIG. 347 Villagrassa Bas-relief

FIG. 348 Le Mans. Relief de la Couture

exemples qui nous y conduisent. Même sans s'y référer, on voit bien qu'il y a ici quelque chose de plus que de la symétrie et que le jeu des courbes demande à être expliqué. Il ne saurait l'être autrement. Quant au Christ en Croix, il est bien sûr qu'il n'est point né de l'ornement et de la sirène, mais il s'insère naturellement dans leur chiffre. Le phénomène est du même ordre que pour le bélier.

Tels sont les principaux aspects que revêt la sirène. Inscrite dans un relief, elle le fait vivre et elle l'organise. Elle y introduit un vaste répertoire d'images, elle suscite des visions fantastiques, elle recompose la nature, elle la plie aux exigences de sa propre construction. Dans le tracé de ses lignes, dans le volume de ses queues retroussées, dans le bloc de son tronc immobile, demeurent cachés des êtres multiples : monstres, oiseaux, serpents, quadrupèdes,

personnages, dragons, têtes de béliers, l'artiste les fait surgir tour à tour, mais, nés à la vie des formes, ils ne détruisent pas la combinaison qui les a engendrés et à laquelle ils se soumettent.

Ainsi nous avons vu le motif II, devenu sirène, modeler tout un univers défini par l'ornement initial. Il se retrouve à l'état simple dans bien d'autres combinaisons. Il sert d'armature aux compositions les plus diverses, il est comme le sceau qui les authentifie : une barbe (Saint-Dié, fig. 342), des queues de quadrupèdes adossés (Poitiers, fig. 343), des cous de monstres (Brive, fig. 344 ; Gensac-la-Pallue, fig. 350), des cous et des pattes de quadrupèdes (Brioude, fig. 345 ; Champ-le-Duc, fig. 351 ; Mozac, fig. 352) ou de monstres (Castelviel, fig. 353 ; Mariana, fig. 354 ; Pavie, fig. 355 ; Poitiers, fig. 349), les bras d'un personnage (Avy-en-Pons ; Saint-Lizier, fig. 346) ou de deux personnages affrontés (Brive ; Villagrassa, fig. 347), les bras et les ailes des anges (Gérone), des plis de vêtements (église de La Couture au Mans, fig. 348), une nappe décorative (Lescar), des encensoirs (Saint-Paul-lès-Dax), les formes les plus différentes, sont alors ramenées au même axe, à la même formule, à la même figure géométrique. Mais cette faculté d'organisation s'étend, non seulement à des parties du corps, à des membres par exemple, mais à des groupes de deux personnages (La Charité-sur-Loire ; Le Puy ; Saint-Savinien) et même de trois (Gérone). A Avy-en-Pons (fig. 356), le motif II est dessiné par deux bras qui se rejoignent ; à La Charité-sur-Loire (fig. 357), par les corps entiers de deux personnages adossés ; à Gérone (fig. 358), par trois figures interprétant un épisode de la légende de Jacob et composées avec une grande pureté.

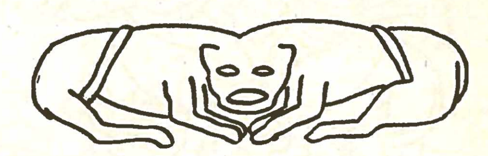


Fig. 349. — Poitiers. Bas-relief

Ainsi jouent les tiges ornementales. Quant à la palmette, elle est tantôt supprimée, tantôt gardée intacte, tantôt épanouie en buisson (Angoulême, fig. 359 ; Charlieu, fig. 360), ou en arbre, parfois celui du Paradis. Les personnages affrontés figurent alors Adam et Eve (Lescure, fig. 361 ; Nîmes, fig. 362 ; Saint-Gaudens,

fig. 363). Un épisode de leur nouvelle vie laborieuse peut être traduit par la même formule. Ils travaillent le sol autour d'une plante. Leurs dos voûtés sont tracés par la ligne E-P du cadre. Leurs



Fig. 350. — Gensac-la-Pallue. Bas-relief

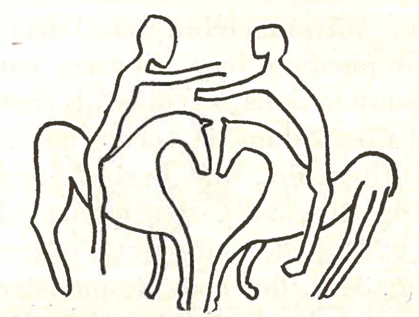


Fig. 351. — Champ-le-Duc. Bas-relief

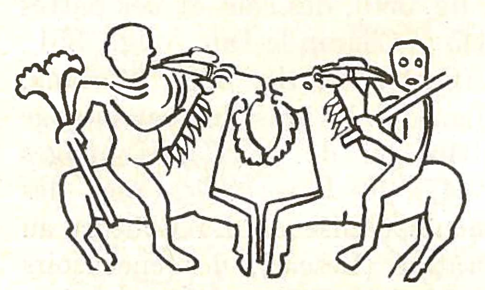


Fig. 352. — Mozac. Bas-relief

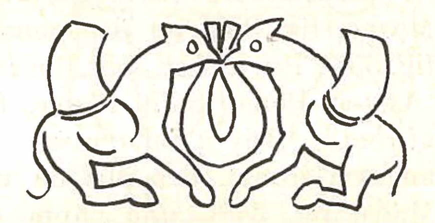


Fig. 353. — Castelviel. Bas-relief



Fig. 354. — Mariana. Bas-relief



Fig. 355. — Pavie. Bas-relief

longues bêches forment la branche E-T. La plante correspond à la palmette centrale (Modène, fig. 364).

Cette palmette n'est pas seulement un bouquet de feuillage. Elle est le schéma d'une ordonnance. Elle aussi peut commander un relief figuré.

Inscrite sur un visage, elle précise les contours de sa barbe

(Château-Landon) ou de son nez, dont les deux feuilles inférieures forment les narines (Musée d'Amiens, fig. 365).

Ces mêmes feuilles peuvent prendre aussi l'aspect de têtes d'animaux, immédiatement rattachées à la tige centrale (Elne, fig. 366) ou prolongeant les corps des quadrupèdes. Les pattes de devant constituent le fragment

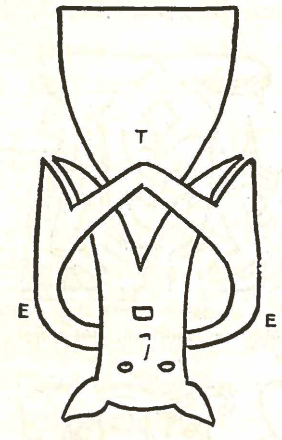


Fig. 356
Avy-en-Pons. Bas-relief



Fig. 357.— La Charité-sur-Loire. Bas-relief

P-E de leurs tiges. Celles-ci sont continuées par deux personnages ailés, à cheval sur les bêtes, et dont les ailes terminent le parcours linéaire. Le chapiteau de Brioude (fig. 367) ainsi composé est remarquable par l'insistance avec laquelle l'artiste a dessiné l'ornement : il conserve intacte la palmette centrale et en accentue l'évidence par un profond canal d'ombre creusé autour du motif II. L'ensemble paraît extrêmement complexe : les figures humaines, les bêtes, les ailes, une haute palmette. Mais tous ces éléments s'ajustent les uns aux autres avec une facilité qui révèle la certitude et la pleine possession du procédé.


Fig. 358
Gérone. Bas-relief de la cathédrale

La palmette peut tracer des corps d'animaux entiers, s'épanouir en vision apocalyptique du Christ entouré de symboles évangéliques (Espalion), ou simplement en plis retroussés (Marcillac, fig. 368) ou en ailes d'anges (Mâcon, fig. 369).

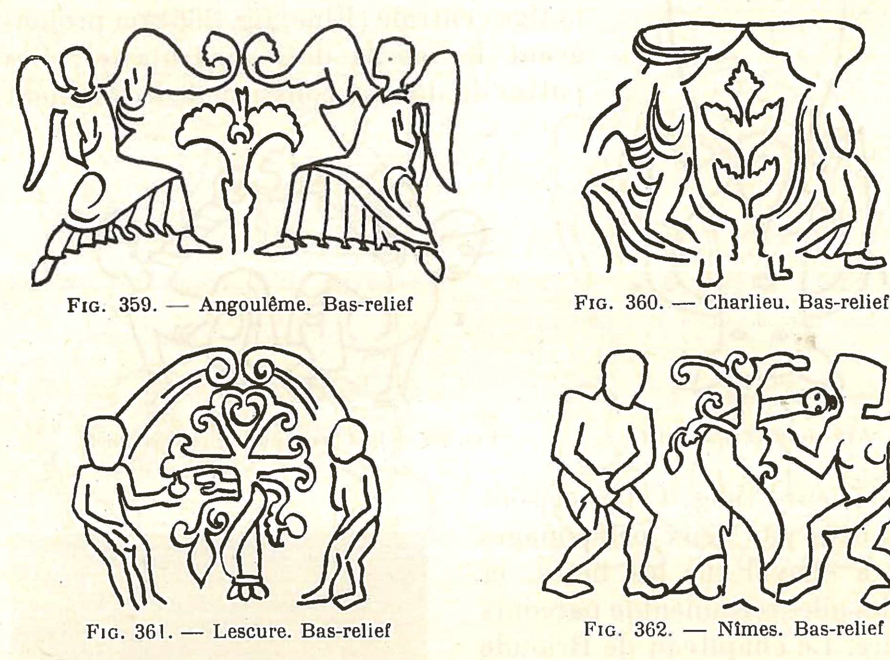


Fig. 359. — Angoulême. Bas-relief

Fig. 360. — Charlieu. Bas-relief

Fig. 361. — Lescure. Bas-relief

Fig. 362. — Nîmes. Bas-relief

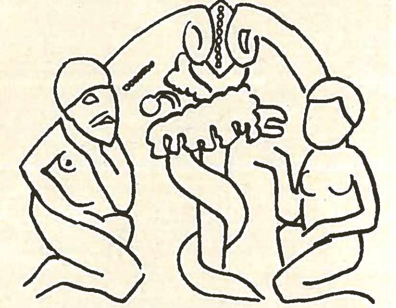


Fig. 363. — Saint-Gaudens. Bas-relief

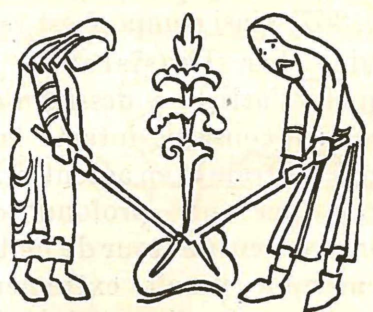


Fig. 364. — Modène. Bas-relief

On la remplace par le bras qui sort des nuages pour accepter l'offrande d'Abel et repousser celle de Caïn, dont les silhouettes constituent le cadre (Nîmes, fig. 370), par le plateau avec la tête de saint Jean qu'on présente à Salomé (Lescar, fig. 371), par

un modèle d'église (Autun). On supprime aussi son volume, en laissant les contours de ses feuilles parcourir les profils des deux personnages affrontés. Ce n'est pas par le plein, c'est par le vide, par le creux, qu'elle s'installe alors dans l'ensemble (Lescure, fig. 372).



Fig. 365. — Amiens. Relief du musée

Différents objets, différentes figures se superposent et se combinent, en constituant toujours le même édifice. Qu'il s'agisse de la représentation d'un épisode biblique, amalgame d'animaux et de personnages, ou même d'un seul élément de leurs corps, on retrouve le même équilibre, les mêmes rapports des parties. Ce n'est pas seulement une architecture, c'est aussi un drame que l'on construit. On ne dessine pas seulement un ornement, on compose une mise en scène.

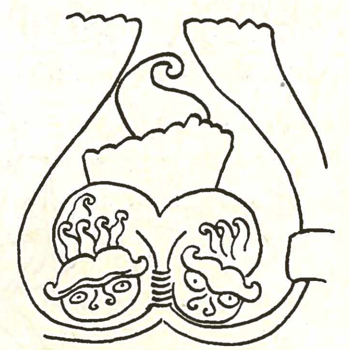


Fig. 366. — Elne. Bas-relief (détail)

Dans le relief figurant le Partage des vêtements du Christ (Parme, fig. 373, sculpture attribuée à Antelami), c'est l'ornement motif II qui réunit les cinq personnages, c'est sa branche E-T qui les incline au-dessus du vêtement dont les plis ramifiés tombent en suivant les contours de la palmette. C'est cette même ligne du cadre, d'une précision impeccable qui distribue les démons et les damnés dans une scène de l'Enfer (Gérone, fig. 375), qui leur impose des attitudes invraisemblables, traduisant l'agonie du supplice.

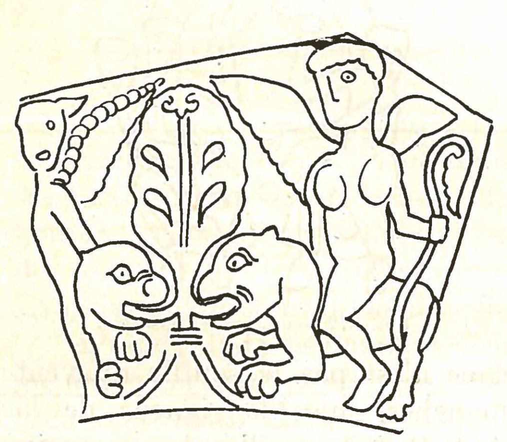


Fig. 367. — Brioude. Chapiteau

La palmette, en flamme, s'agite au milieu. C'est encore le même ornement qui dresse violemment les deux anges, appelant les

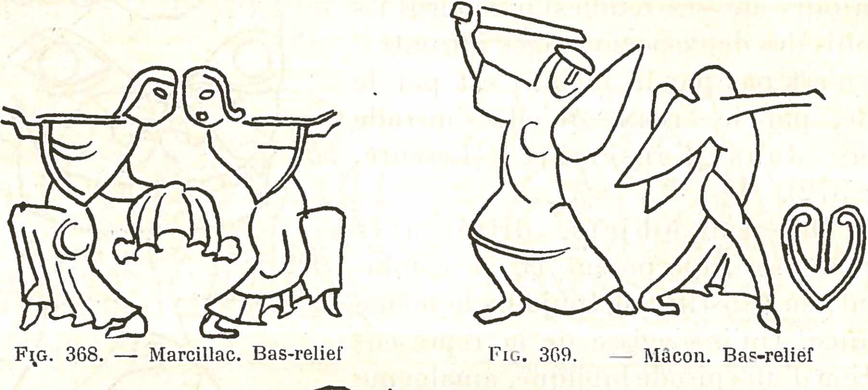


FIG. 368. — Marcillac. Bas-relief

FIG. 369. — Mâcon. Bas-relief



FIG. 370. — Nîmes. Bas-relief



FIG. 371. — Lescar. Bas-relief



FIG. 372. — Lescure. Bas-relief

mortels au Jugement Dernier et ce n'est pas le souffle du vent qui emporte les plis de leurs manches, mais la rigueur de la ligne T-E dont le prolongement E-P fait vaciller les cercueils

comme des bateaux portés par la tempête (Saint-Révérien, fig. 374). L'exemple de Saint-Révérien montre un art en proie à toute sa rigoureuse violence, l'exemple de Parme, un art plus simple, plus habile, qui tend à l'agrément anecdotique, mais qui n'en est pas moins soumis à la discipline ornementale.

Ainsi l'image, elle aussi, apparaît avec l'ornement. Tout en



Fig. 373. — Parme. Bas-relief.

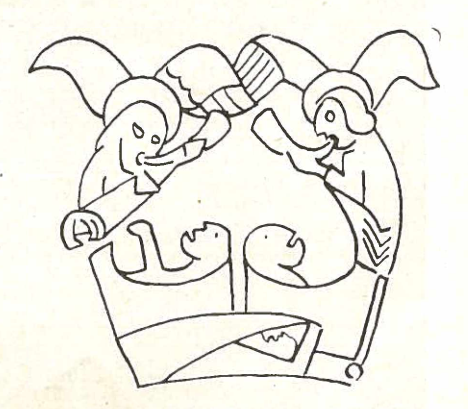


Fig. 374. — Saint-Révérien. Bas-relief

n'émanant pas ici directement de ses courbes, elle vient, comme résultat d'un ordre, comme effet de l'union d'une forme à une matière figurée, comme suite de leur accord, de leur collaboration.

III *Compositions figurées selon le motif III.*

Nous avons suivi jusqu'à présent un mouvement complexe et d'un caractère synthétique : le motif II, fortement lié dans toutes ses parties, donne la sirène qui enfante à son tour des combinaisons nombreuses, toujours fidèles à leur principe ; il donne également des compositions très savantes et jusqu'à l'ordonnance d'un drame. Examinons à présent la manière dont joue le motif III.

L'étude de la technique ornementale nous a montré comment un ornement naît de la dissociation d'un autre. Les palmettes encadrées (motif III) constituant une frise, ont été brisées en deux par le glissement de leurs axes vers les points E. C'est de leurs

moitiés, débris d'ornement et ornement elles-mêmes, réunies autour de l'axe nouveau, qu'on a composé la palmette ramifiée (motif III).

Cette destruction créatrice s'exerce aussi dans la sculpture



Photo J. B.

Fig. 375. — Gérone Bas-relief de la cathédrale

figurée. Elle décompose les corps des bêtes ou des monstres. Elle les tranche et les morcelle, et, en réunissant d'une nouvelle manière, en recomposant leurs éléments anatomiques, elle établit des corps inédits.

Produite dans une rangée horizontale de sirènes (Brioude ; Courpière, fig. 376, *a* ; Modène ; Saint-Michel de Pavie ; Pècs ; Thiers), elle coupe leurs queues, elle les sépare des troncs pour les rattacher immédiatement l'une à l'autre, pour reconstruire une autre silhouette. C'est par cette décomposition qu'on crée un corps

nouveau à deux queues, à double col et à tronc unique dont l'organisme complet est désormais infragmentable (Notre-Dame-la-Grande à Poitiers, fig. 376, *b*).

Les quadrupèdes inscrits dans une frise de motifs II (La Charité-sur-Loire ; Châteauneuf-sur-Charente ; Corneilla-de-Conflent,



FIG. 376. — *a)* Courpière. Bas-relief. *b.)* Poitiers. Claveau de N.-D.-la-Grande

fig. 377 ; Cosne ; Milan ; Paray-le-Monial ; Poitiers ; Saint-Michel-de-Cuxa ; Saint-Révérien ; Serrabone ; Trucy ; Vézelay ; Villefranche-de-Conflent) subissent la même métamorphose. Leurs corps, d'abord séparés, tendent à se rapprocher l'un de l'autre. C'est l'intervention d'un axe nouveau qui les attire. A Chauvigny (fig. 378), ces bêtes réunies par le motif III sont adossées. A Saint-Ambroise de Milan (fig. 379), on voit plusieurs animaux s'enchaîner en une frise continue. Ils constituent un étrange organisme à quatre paires de pattes, trois troncs et deux têtes. Ce ne sont pas seulement les têtes des animaux affrontés qu'on a réunies au point P. Les troncs adossés, reliés par la coïncidence des points E, eux aussi se confondent. La fragmentation des tiges du cadre au point P détermine leur fusion.

On décapite les deux corps latéraux. On les supprime en gardant leurs têtes attachées désormais à un tronc unique et un monstre bicéphale surgit (Saint-Paul-lès-Dax, fig. 380). Une troisième tête apparaît au sommet de l'axe central et en accentue l'importance comme la queue en palmette de Chauvigny et la croix de Saint-Celse. Même transformation quand la frise porte des oiseaux adossés (Serrabone, fig. 381) ; le déplacement de l'axe change d'abord leurs relations réciproques ; il les affronte. On ne se contente pas

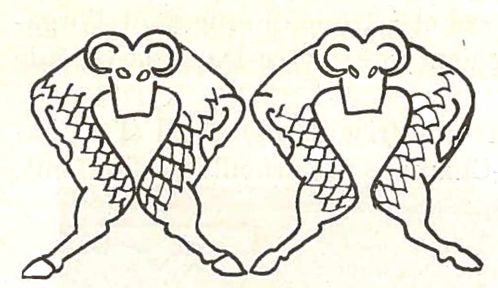


Fig. 377. — Corneilla-de-Conflent
Relief de chapiteau déroulé en frise

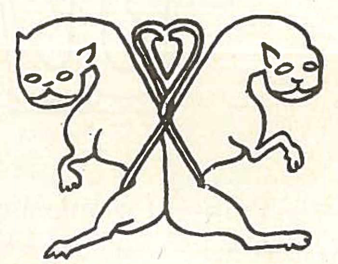


Fig. 378. — Chauvigny. Bas-relief

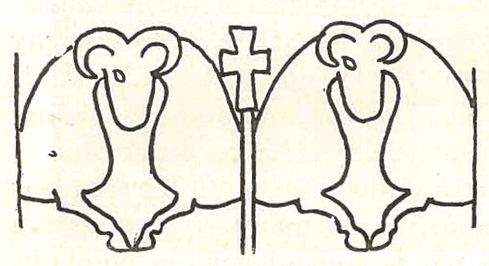


Fig. 379. — Milan
Relief de chapiteau de Saint-Ambroise
déroulé en frise



Fig. 380. — Saint-Paul-lès-Dax. Bas-relief

de cette modification. On vise à quelque chose de plus ferme et de plus compact encore. On réunit les deux troncs en un seul et, avec les éléments empruntés à deux oiseaux primitivement séparés, on compose l'effigie de l'aigle à tête double (Gensac-la-Pallue ; Moissac ; Ripoll, fig. 388 ; Vouvant, fig. 389). A Fontevrault (fig. 382), les corps sont distincts. Le motif II se maintient encore dans son unité. La frise juxtapose une série bien lisible. A La Couronne (fig. 383), les oiseaux se rapprochent et bombent leurs ventres l'un vers l'autre. A Tarragone (fig. 384), un contact s'établit par les pattes. A Gensac-la-Pallue (fig. 385), la fusion est complète. L'aigle à deux têtes n'a qu'un corps. Ce dernier exemple doit être rapproché de l'ornement de Bignay (fig. 387) auquel on peut le superposer exactement, les cols sont les tiges E, les ailes sont les palmettes, les pattes sont les tiges E-T. La même superposition est possible à Moissac (fig. 386) où l'on trouve dans le cloître le motif initial à l'état pur et sa transformation en aigle bicéphale.

Cette création singulière

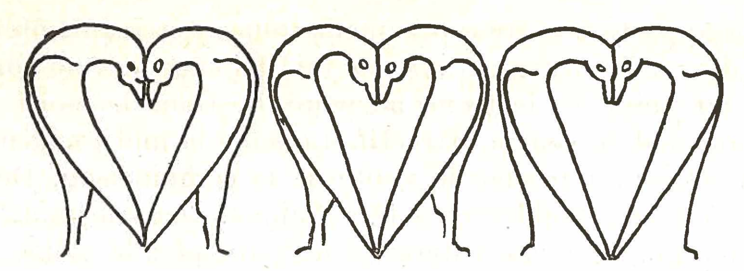


Fig. 381. — Serrabone
Relief de chapiteau déroulé en frise

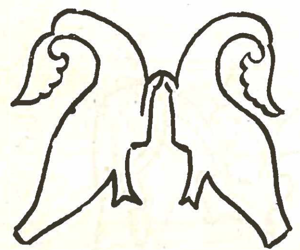


Fig. 382. — Fontevrault
Bas-relief



Fig. 383. — La Couronne
Bas-relief

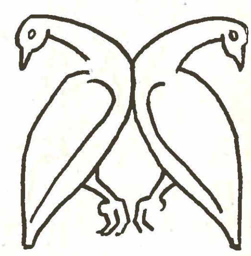


Fig. 384. — Tarragone
Bas-relief



Fig. 385. — Gensac-la-Pallue. Bas-relief

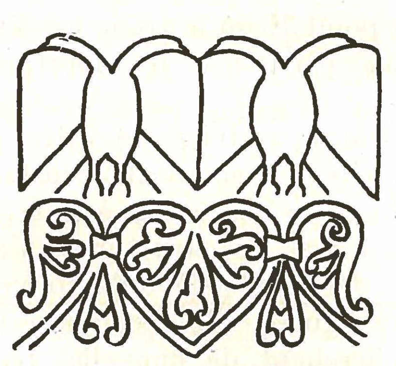


Fig. 386. — Moissac. Bas-relief

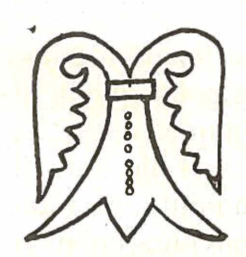


Fig. 387. — Bignay
Bas-relief

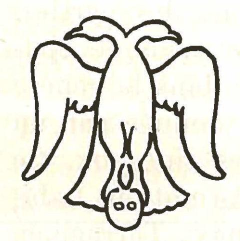


Fig. 388. — Ripoll
Bas-relief

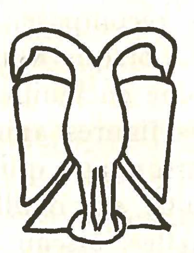


Fig. 389. — Vouvant
Bas-relief

et logique apporte à notre esprit un des plus intéressants problèmes de la vie des motifs ornementaux. Le motif I engendre un corps. La tête est au point P, le tronc au point E. Dans le motif III, le point P devient le centre attractif. Lorsque le motif engendre un corps, la tête P est la clef de voûte de la combinaison. De là les monstres à corps doubles et à tête unique. Dans le motif II, le point P n'a plus le même intérêt, il n'exerce plus la même action.

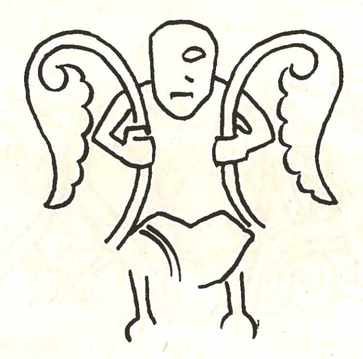


Fig. 390. — Gérone. Bas-relief

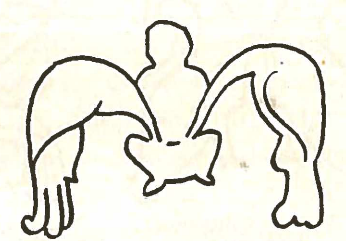


Fig. 391. — Gérone. Bas-relief

Sa fonction passe au point E où le tronc est fixé. C'est autour de ce point que la fusion s'opère. De là, les monstres bicéphales à corps unique.

Telle est l'incessante activité de cette dialectique. Toute mobilité et rigueur, elle se renouvelle constamment. Dans son parcours créateur, elle ne se borne pas à fixer, à animer, à agiter les formes ; elle détruit aussi des structures qu'elle avait elle-même établies, et avec leurs débris elle élève de nouveaux édifices. Introduite dans la matière figurée, elle décompose les silhouettes pour les recomposer en cherchant de nouvelles relations des parties.

Lorsque le motif III est complété par une tige médiane épanouie en feuille, cette tige joue un rôle à son tour dans la genèse des figures animées. A Gérone (fig. 390), elle est donnée par un personnage qui tient des deux mains les tiges des rinceaux. Ce motif est d'ailleurs susceptible de subir les transformations habituelles, oiseau (Gérone, fig. 391), quadrupède (Aulnay ; Tarragone, fig. 392), monstre (Chadenac, fig. 393).

Le motif III n'est pas seulement présent comme axe dans la composition du corps humain. Il agit aussi par les deux rinceaux adossés qu'il compose et par leurs palmettes retombantes. A Lavaudieu (fig. 394), nous n'avons qu'une esquisse de cette formation. Les silhouettes d'Adam et d'Ève dans la scène du péché originel ne lui sont que partiellement soumises. Seuls, les bras d'Adam se replient en palmette. Les tiges de l'ornement s'épanouissant



Fig. 392. — Tarragone. Chapiteau

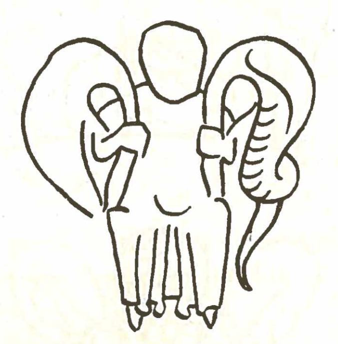


Fig. 393. — Chadenac. Bas-relief

d'une part en branches et en feuillages, de l'autre en corps de serpent, donnent l'axe de l'ensemble, sans courber les deux figures. Pourtant, elles cherchent à les attirer, à les capturer dans leur réseau. Elles y réussissent à Elne (fig. 395) et à Valence (fig. 396). Ce sont les lignes E-T qui commandent le relief des premiers hommes, les tiges E-P sont ici oiseaux du Paradis. Les branches étant ainsi transformées, il ne reste de l'arbre qu'un simple tronc couronné d'un petit bouquet de feuillage. Mais même quand cet arbre a définitivement disparu, ses lignes subsistent. Les deux personnages en sont prisonniers, ils s'inclinent sous des ramures invisibles (Gérone, fig. 397 ; Saint-Jouin-de-Marnes, fig. 398).

De Lavaudieu à Elne et à Gérone, on a les nuances progressives de cette conformation du corps par le motif. A Elne, l'artiste avait encore besoin de deux oiseaux pour décrire, au-dessus des corps, la courbe des palmettes. A Gérone, deux artisans adossés façonnant chacun un bloc de pierre la dessinent avec pureté sans qu'il y ait besoin de recourir à des éléments extérieurs. Les deux petits lobes

qui se rattachent à la feuille centrale sont là moins comme un élément de la composition générale que comme un souvenir et

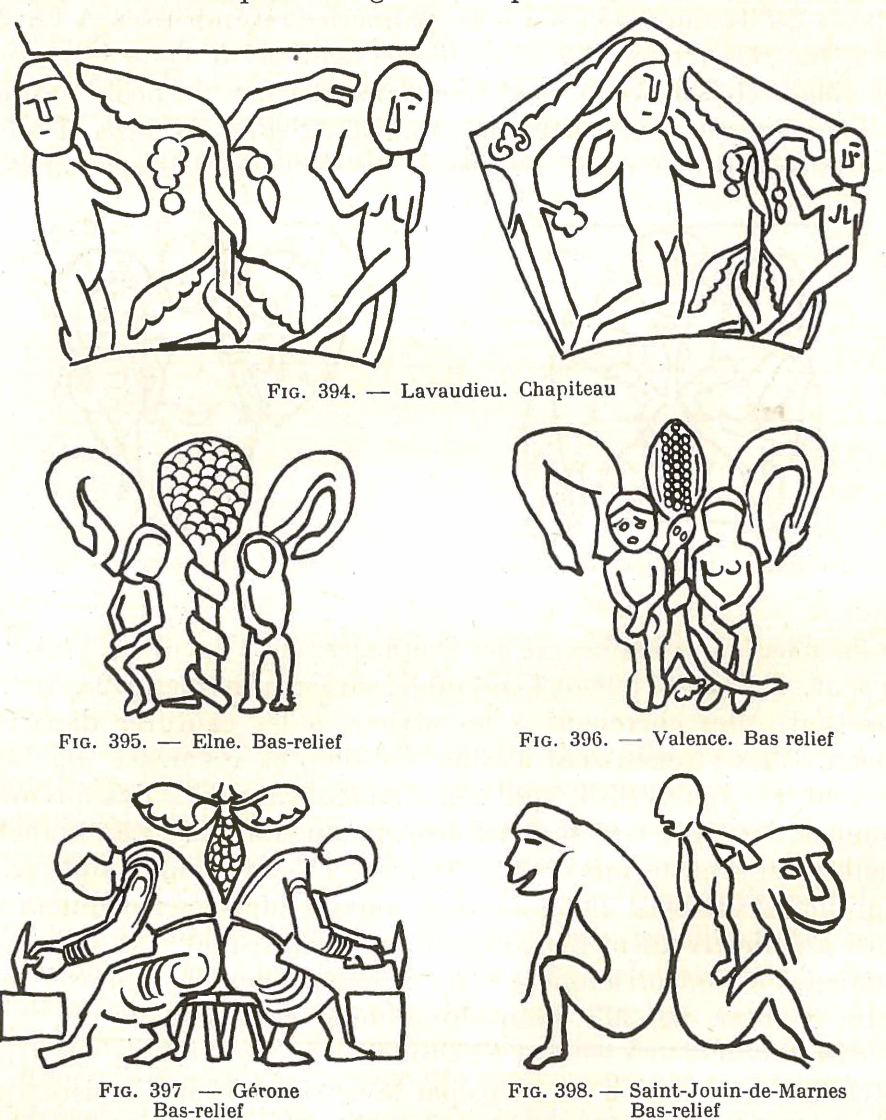


FIG. 394. — Lavaudieu. Chapiteau

FIG. 395. — Elne. Bas-relief

FIG. 396. — Valence. Bas relief

FIG. 397 — Gérone Bas-relief

FIG. 398. — Saint-Jouin-de-Marnes Bas-relief

comme un symbole de l'ornement qui lui sert de support et qui la dirige.

Quand l'axe est lui aussi être humain, le motif III est donné

par trois corps. A Hagetmau (fig. 399), le personnage central tient par une mèche de cheveux deux corps qui se voûtent et se font pendant, suivant les palmettes latérales du motif. A Saint-Vincent d'Avila (fig. 400), un relief admirable se combine de la même manière, mais avec des figures d'un sentiment plus exercé et d'une exécution plus raffinée. Le rapport qui existe entre ces deux œuvres est analogue à celui que nous signalions plus haut entre les exemples de Saint-Révérien et de Parme.


Fig. 399. — Hagetmau
Bas-relief

Mais qu'ils soient deux, trois ou quatre, qu'ils soient au repos ou en mouvement, qu'ils se battent (Moissac), qu'ils se tirent les cheveux (Hagetmau) ou qu'ils taillent des pierres (Gérone), qu'ils soient figurants d'une scène légendaire (Saint-Vincent d'Avila ; Elne ; Valence) qu'ils figurent des démons (Moissac), Adam et Ève (Elne ; Valence), ou des maçons (Gérone),


Fig. 400. — Avila
Bas-relief de Saint-Vincent


Fig. 401. — Chauvigny
Bas-relief

leur groupe se profile toujours de la même façon. Saisis par l'unité du schéma, ils se rapprochent. Ils tendent à se confondre.

Cet effort a un aboutissement dans la création d'un monstre humain à corps multiples.

Un être étrange est sculpté à Saint-Pierre de Chauvigny (fig. 401) : quatre jambes, deux ventres, deux poitrines et deux

épaules, sont surmontés d'une tête unique. Il ne possède que deux bras sur lesquels sont placés deux quadrupèdes.

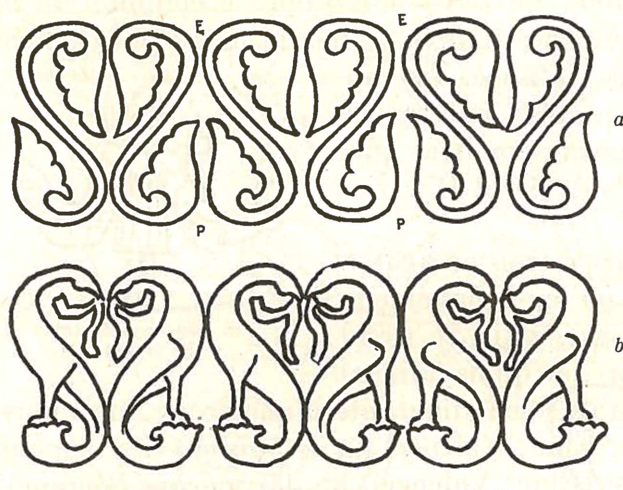


Fig. 402. — *a)* Contrapposto des motifs II *b)* Maillezais. Bas-relief de l'archivolte



Fig. 403. — Toulouse. Bas-relief de la table d'autel de Saint-Sernin

Cette figure étonnante résume toutes les compositions que nous venons de parcourir. La tête appartient à un troisième personnage absent désormais, celui qui à Gérone figure l'axe. Les deux troncs sont à Elne ceux d'Adam et d'Ève. Les quadrupèdes remplacent ici les oiseaux du Paradis. Plusieurs corps que nous avons vus auparavant isolés, chacun étant complet, indépendant et traité à part, y sont fondus en un seul.

Personnages, visions fantastiques, chutes de plis, branches d'arbre, mouvement, repos, geste dramatique ou rituel, tout obéit à un ordre secret et inflexible. Tout est maintenu par la rigueur du cadre. C'est en lui, c'est conformément à sa structure que se meuvent et que se composent les images. Les lignes, en se renouvelant constamment, renouvellent l'aspect des figures. Elles jouent, elles se multiplient. Mais dans toute la complexité et dans toute la richesse des contours et des profils, il y en a une qui ne change pas et qui n'est jamais effacée.

Cette courbe T-E-P sert de norme et de clef à toutes les modulations qu'elle engendre. Nous l'avons déjà vue, composant trois orne-

ments, trois formes d'une simplicité, d'une économie, d'une fermeté remarquables et du pouvoir le plus efficace à l'égard du relief figuré.

Elle peut décrire d'autres figures. Soumise à un strict calcul, elle construit des labyrinthes, des combinaisons multiples, des dessins en apparence capricieux et indéchiffrables, mais au fond fidèles à des formules rigoureuses qui interviennent, elles aussi dans une composition figurée.

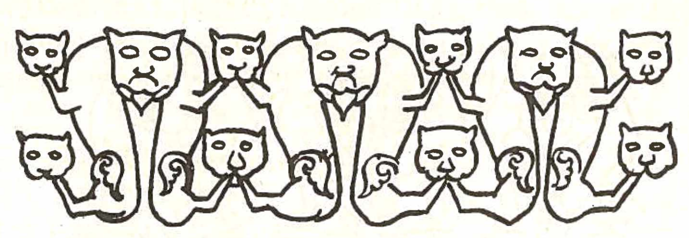


Fig. 404. — Angers. Relief de chapiteau déroulé en frise

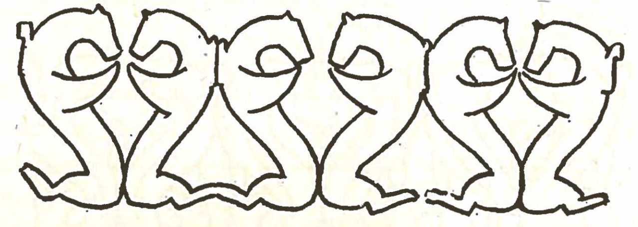


Fig. 405. — Saint-Maurice-de-Gençay. Bas-relief de l'archivolte



Fig. 406. — Moissac. Relief de chapiteau déroulé en frise

La courbe à ondulations multiples, dérivées de la confusion des fragments E-T des motifs II, alignés en contrapposto, s'y retrouve dans toute sa pureté. Elle parcourt les reliefs d'oiseaux (Maillezais, fig. 402 ; table d'autel de Saint-Sernin de Toulouse, fig. 403), de quadrupèdes (Évêché d'Angers, fig. 404 ; Saint-Maurice-de-Gençay, fig. 405 ; Moissac, fig. 406), et de monstres (Gérone, fig. 407 ; Ripoll, fig. 408). Les points P marquent les têtes ; les branches P-E dessinent les cols ; E-T les troncs ; T-P, soit les queues, soit les pattes de derrière. Quant aux palmettes de cet ornement, tantôt elles sont gardées intactes et on voit alors des queues s'épanouir en feuillage (Maillezais ; Toulouse), tantôt elles se transforment en langues de monstres (Moissac), ou en queues de serpent (Ripoll), tantôt on les

remplace par des têtes (Angers), par des quadrupèdes (Milan), ou par des personnages (Gérone; Moissac).

Plusieurs corps sont ainsi enchaînés. Ils se tiennent. Ils s'accrochent l'un à l'autre. Ils constituent un bloc.



Fig. 407. — Gérone. Relief de chapiteau déroulé en frise

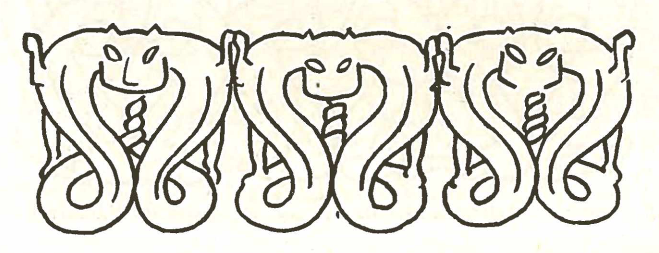


Fig. 408. — Ripoll. Relief de chapiteau déroulé en frise

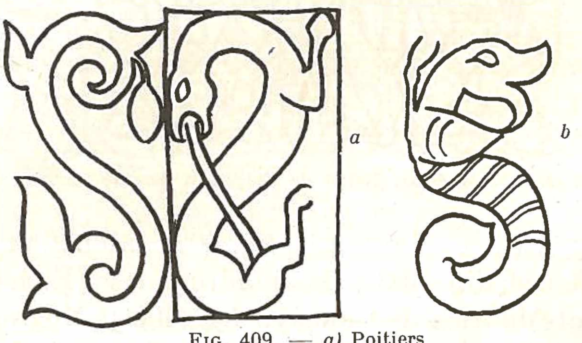


Fig. 409. — *a)* Poitiers
Bas-relief de Notre-Dame-la-Grande
b) Vouvant. Bas-relief

En tranchant cette bande aux points P et E, on en détache un corps d'animal (Notre-Dame-la-Grande à Poitiers, fig. 409, *a*) ou de monstre (Vouvant, fig. 409, *b*), et avec lui on isole aussi un nouvel ornement, le motif que nous avons conventionnellement désigné par la lettre S. A Notre-Dame-la-Grande de Poitiers, le motif ornemental est symétrique au motif figuré, et leur juxtaposition est à joindre à tous les exemples déjà cités, qui nous livrent en quelque sorte le secret du système. Complet comme structure, ce dessin sert à son tour de schéma. Ses palmettes se transforment en poisson (Moissac, fig. 410). Ses lignes donnent les contours d'un oiseau combattant un quadrupède. Elles plient les deux bêtes dans des attitudes convulsées. La forme ainsi engendrée est invraisemblable.

Mais son armature ornementale est intacte et cette invraisemblance même est la raison et la conséquence de la fidélité à la règle (Aulnay, fig. 411).

Le doublement symétrique de cet ornement détermine un autre schéma (type 2 S) qu'on peut aussi obtenir en ne fragmentant que les points P de la frise des motifs II, alignée en contrapposto.

Des corps de serpents (Pavie ; Poitiers, fig. 412 ; Regensburg) et des monstres à queues et à cous allongés (Echebrune, fig. 413 ; Echillais, fig. 414 ; Ecurat, fig. 415 ; Lucques ; Pavie) se tordent sans peine pour contourner ce cadre. A l'intérieur, s'épanouit la palmette, tantôt queue de ces bêtes (Milan ; Poitiers), tantôt axe de leur cou (Echebrune ; Pavie ; Poitiers), tantôt transformée en tête (Echillais), en animal ou en personnage (Pavie). Elle aussi change d'aspect. Ce sont les mêmes rénovations, les mêmes métamorphoses que nous avons maintes fois relevées.

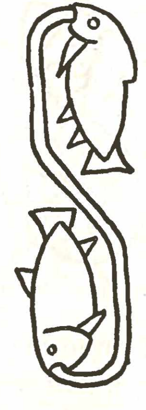


FIG. 410
Moissac
Bas-relief
de tailloir



FIG. 411
Aulnay
Bas-relief
de claveau

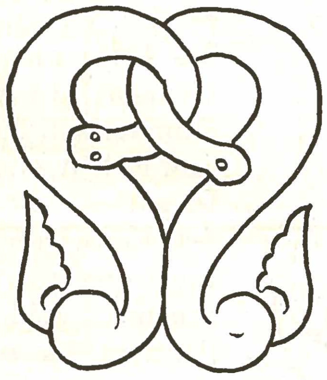


FIG. 412. — Poitiers
Bas-relief du musée des Antiquités

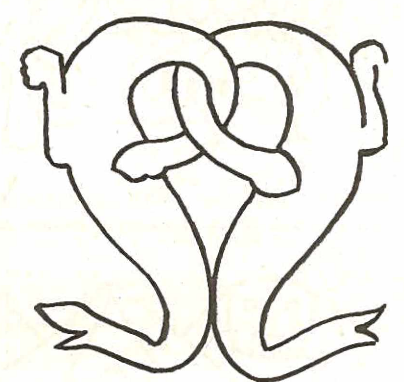


FIG. 413. — Echebrune
Bas-relief

Stabilité des lignes ordonnatrices et mobilité des images, rigueur des schémas et fantasmagorie, uniformité de la formule et renouvellement constant de la matière. C'est la collaboration de

deux forces, de deux principes opposés, qui crée ces visions à la fois riches et monotones, immobiles et mouvementées.

On emboîte horizontalement le motif II en formant ainsi

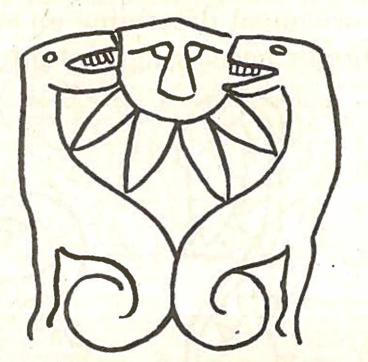


Fig. 414. — Echillais. Bas-relief

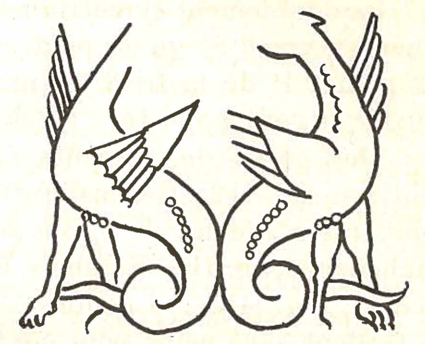


Fig. 415. — Ecurat. Bas-relief

un système d'enroulements. Des serpents (La Charité-sur-Loire, fig. 416), des monstres à double torse, à tête de quadrupède, aux ailes d'oiseaux et à longues queues, se composent selon la même formule (Echillais, fig. 417 ; Saint-Bertrand-de-Comminges, fig. 418). A Ripoll (fig. 419), elle acquiert une étonnante complexité. Les queues des bêtes ailées deviennent de petits animaux qui bondissent et leur mordent les pattes.

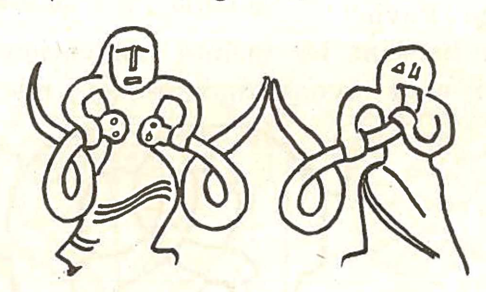


Fig. 416. — La Charité-sur-Loire
Relief de chapiteau déroulé en frise

Cette frise à son tour engendre un ornement inédit. On l'obtient en isolant une des bêtes d'Echillais.

C'est le motif III combiné avec le motif II, dont il rem-

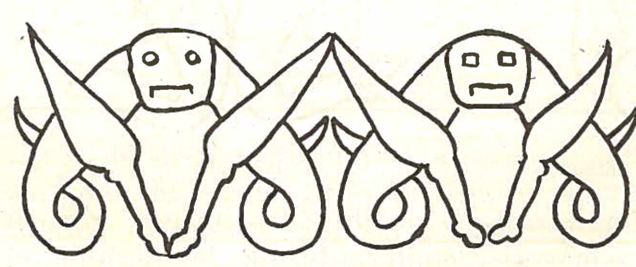


Fig. 417. — Echillais
Relief de chapiteau déroulé en frise

place la palmette. Le point T du motif II fixe la tête, son cadre décrit les troncs et les queues. Le motif III précise les pattes et les ailes.

Les deux ornements étant à la même échelle, leurs branches s'entrecroisent. Ces intersections dont nous désignerons les points par les lettres M, rompant en quelque sorte la continuité des lignes, toute la formule se décompose en fragments E'-T ; T-M ; M-E ; E'-M ; M-T′. Chacun étant ainsi déterminé il est aisé d'en suivre les transformations.

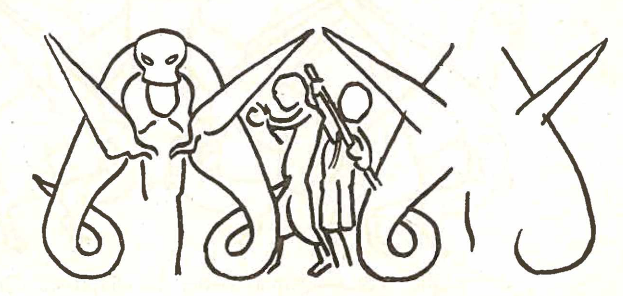


FIG. 418. — Saint-Bertrand-de-Comminges
Relief de chapiteau déroulé en frise

	E'-T	T-M	M-E	E'-M	M-T'
A Angers (fig. 420) et à Rioux (fig. 421) les branches	correspond à un col de griffon	à son tronc	à sa queue	aux ailes	aux pattes
A Aulnay (fig. 422) et à Rioux (fig. 423)	correspond à un col de monstre	» »	» »	au tronc d'un quadrupède	aux pattes de derrière du quadrupède
A Talmont (fig. 424)	» »	» »	» »	à un oiseau	à la queue d'un monstre
A Châteauneuf-sur-Charente (fig. 425)	correspond au tronc d'un oiseau	au col d'un monstre	» »	au col de l'oiseau	au col d'un autre oiseau

Les éléments s'interchangent, se déplacent et se modifient. Ils circulent dans le réseau. Les cols deviennent des troncs. Les pattes, des queues, des cous. Elles abandonnent un corps pour

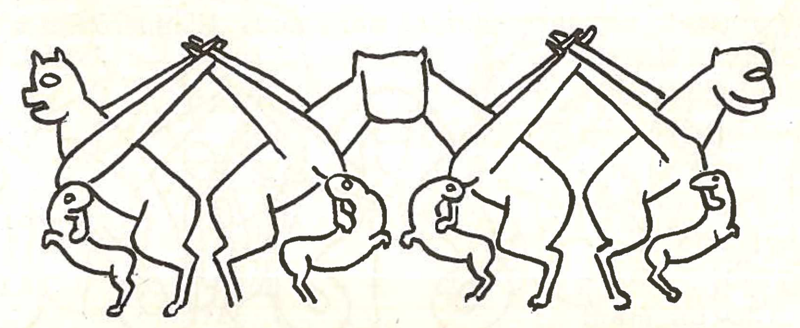


Fig. 419. — Ripoll Relief du chapiteau déroulé en frise

faire partie d'un autre. Les formes se décomposent. Les ailes se détachent des corps des griffons pour se développer en oiseau ou en quadrupède.

Le même mouvement s'exerce dans les courbes des motifs II verticalement emboîtés. D'abord symétriquement réunis par leurs points T, ils glissent l'un à l'intérieur de l'autre jusqu'au moment où le point T rejoint le point P du vis-à-vis, ce qui donne un dessin semblable au précédent.

A Ripoll (fig. 426), l'un de ces cadres est mammifère à corps double, l'autre, les queues de cette bête. Ces queues se transforment en ailes (Pavie, fig. 427), les troncs, en corps fantastiques (Aulnay, fig. 428 ; Modène, fig. 429 ; Sanguesa, fig. 430). Ces éléments se substituent les uns aux autres, les ailes aux troncs, les troncs aux ailes. Ainsi, tout en ne changeant pas l'anatomie, on l'inscrit autrement dans le même contour (Oloron ; Sens, fig. 431). Les corps se multiplient, les ailes se développent en quadrupèdes et l'ensemble présente alors quatre bêtes enlacées (Aulnay, fig. 432). D'étranges visions apparaissent : un personnage ayant attrapé deux oiseaux par leurs ailes (Aulnay) ; une femme à longs cheveux étreignant deux monstres qui mordent ses seins (Urcel, fig. 433) ; un être fabuleux à la fois serpent, oiseau, homme et quadrupède (Moissac,

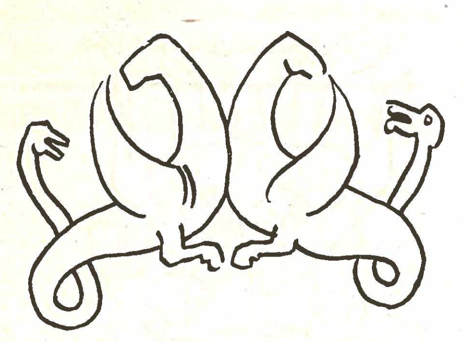


Fig. 420. — Angers. Bas-relief

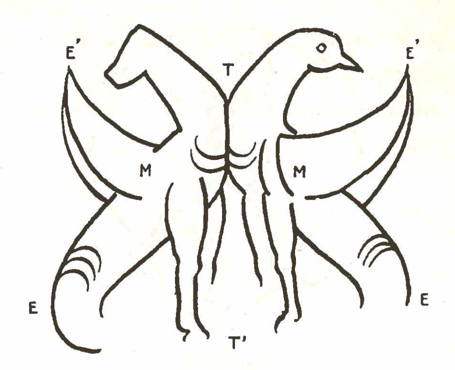


Fig. 421. — Rioux. Bas-relief

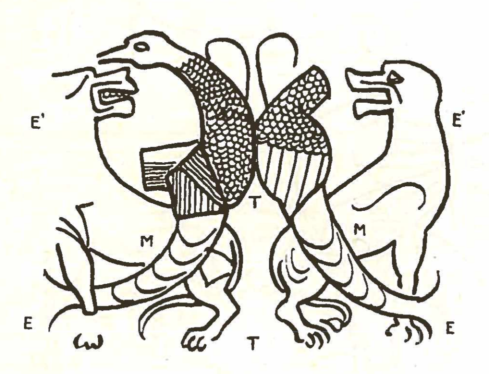


Fig. 422. — Aulnay. Bas-relief

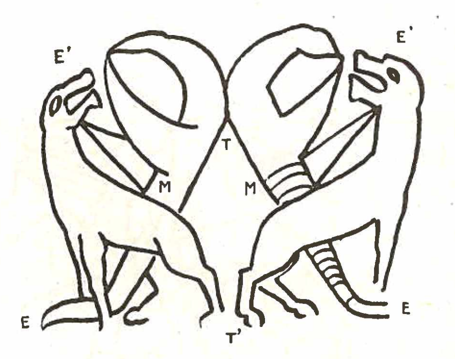


Fig. 423. — Rioux. Bas-relief

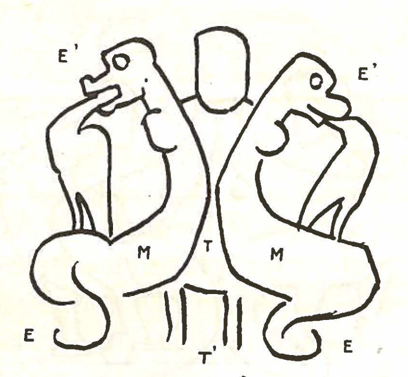


Fig. 424. — Talmont
Bas-relief

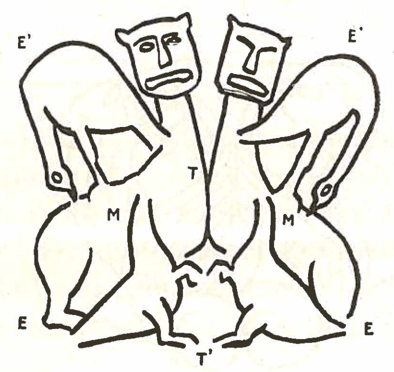


Fig. 425. — Châteauneuf-sur-Charente
Bas-relief

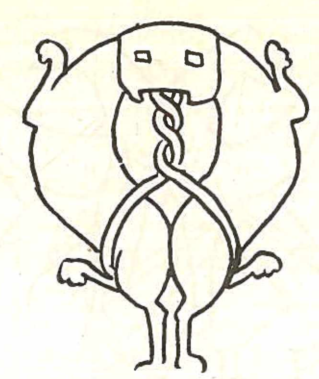


Fig. 426. — Ripoll
Bas-relief

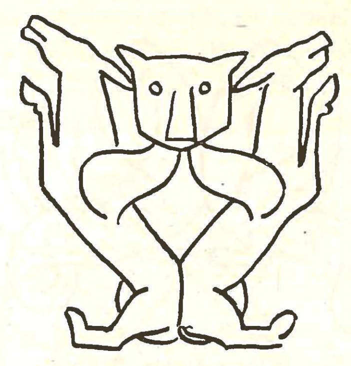


Fig. 427. — Pavie
Bas-relief de Saint-Michel

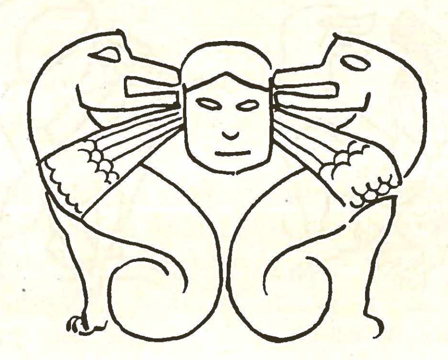


Fig. 428. — Aulnay. Bas-relief

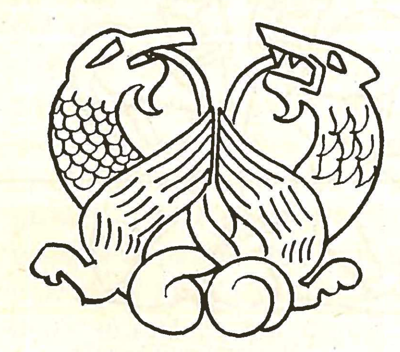


Fig. 429. — Modène. Bas-relief

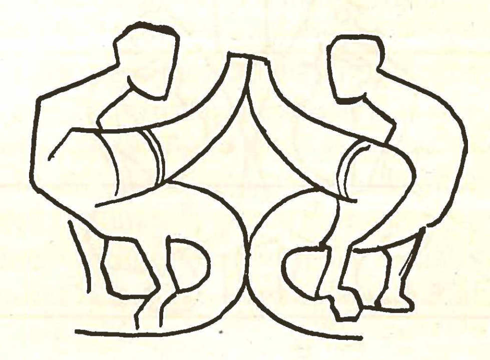


Fig. 430. — Sanguesa. Bas-relief

fig. 434). C'est la juxtaposition de deux palmettes encadrées, motif II, qui compose ces images. L'un de ces ornements apporte avec lui le corps humain type sirène, l'autre, deux bêtes affrontées. Ces animaux deviennent oiseaux ou monstres ; tantôt ils attaquent

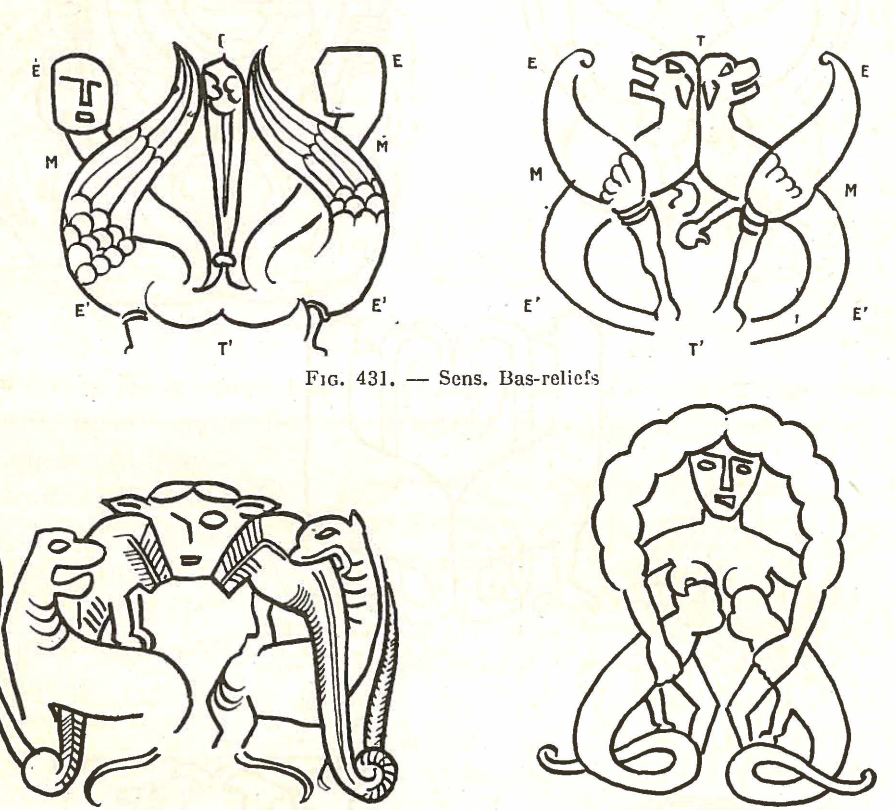


Fig. 431. — Sens. Bas-reliefs

Fig. 432. — Aulnay. Bas-relief

Fig. 433. — Urcel. Bas-relief

le personnage, tantôt ils sont sa proie, tantôt, attachés à son tronc, ils font partie de son corps fantastique.

Cet emboîtement des palmettes continue. L'un des motifs II s'insère définitivement dans l'autre. De dimensions plus petites, il y remplace la palmette en formant ainsi la fugue ornementale qui, en changeant d'échelle, répète toujours le même dessin, la même mélodie.

Le cadre extérieur réalisé par des queues (Aulnay, fig. 435),



Fig. 434. — Moissac. Bas-relief



Fig. 435. — Aulnay. Bas-relief

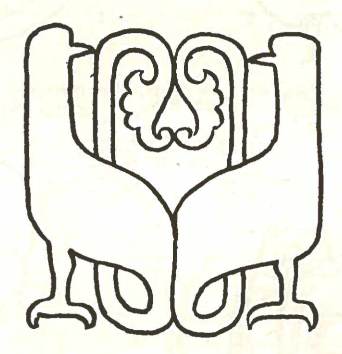


Fig. 436. — Saint-Symphorien. Bas-relief

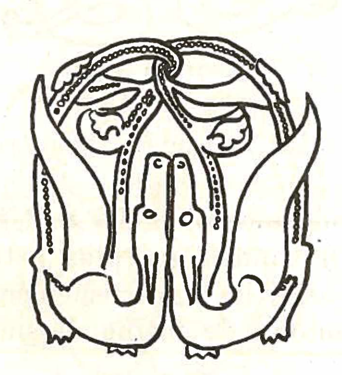


Fig. 437
Gérone. Bas-relief

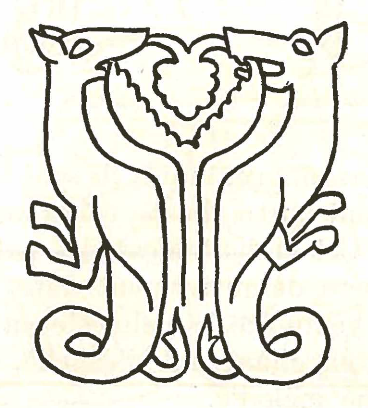


Fig. 438
Pavie. Bas-relief de Saint-Michel

des ailes (Castelviel), des corps d'oiseaux (Saint-Symphorien, fig. 436), ou d'animaux fantastiques (Aulnay; Gérone, fig. 437; Pavie, fig. 438 ; Urcel, fig. 439), et mêmes par des personnages

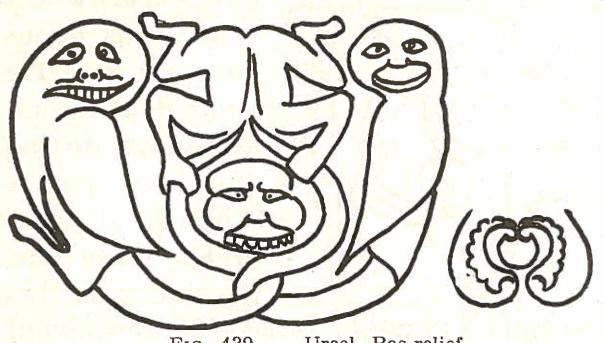




FIG. 439. — Urcel. Bas-relief

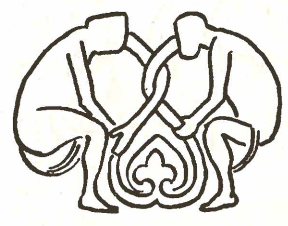


FIG. 440. — Toulouse
Bas-relief de Saint-Sernin

affrontés (Saint-Sernin de Toulouse, fig. 440) se prolonge par un autre, inscrit au milieu. Ce sont les cous (Aulnay, Castelviel), les queues (Aulnay ; Gérone ; Madrid ; Poitiers ; Saint-Symphorien ; Urcel) de ces bêtes, ou les bras du personnage (Toulouse), qui reprennent le même schéma en petit. Au milieu, s'épanouit la palmette qu'on remplace parfois par une tête d'homme ou de monstre (Moissac ; Urcel).

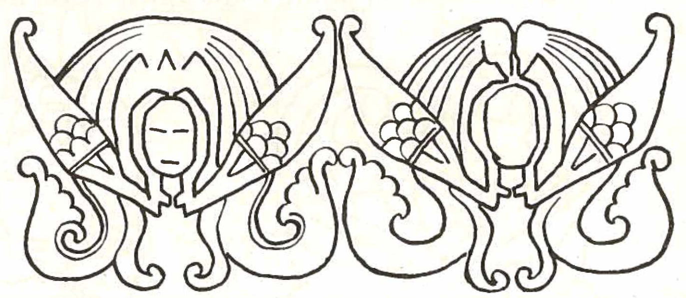


FIG. 441. — Moissac. Relief du chapiteau déroulé en frise

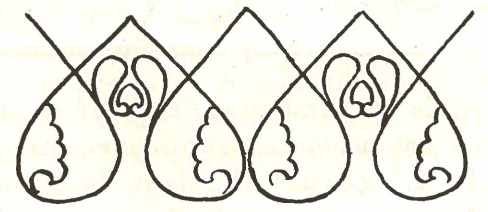


FIG. 442. — Schéma de la composition de Moissac

Il arrive que l'artiste fasse alterner cette fugue avec le motif II. Les fugues donnent des corps de monstres, les motifs II, leurs queues combinées avec leurs ailes (Moissac, fig. 441 et 442).

A Gérone (fig. 443), le cadre T-E-P de l'ornement principal est traduit par les corps et les queues des monstres, le cadre de l'ornement emboîté, par leurs cous, la palmette, par la figure humaine qui étreint ces cous. Nous avons donc un système triple dont la juxtaposition donne une frise. Entre chacun d'eux, prend place une figurine qui les soude l'un à l'autre et qui remplace la feuille intermédiaire souvent posée à cet endroit.

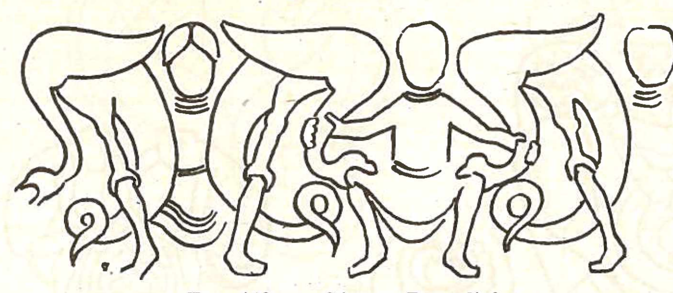


Fig. 443. — Gérone. Bas-relief

Différentes formules peuvent se combiner. Les schémas se compliquent et, avec eux, les compositions figurées.

L'introduction au point P du motif II de deux rinceaux ajoute

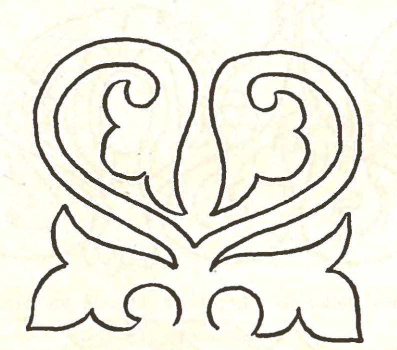




Fig. 444. — Milan. Bas-reliefs de Saint-Ambroise

à l'ensemble du personnage entouré d'animaux, deux autres bêtes, axées par cet ornement supplémentaire (Saint-Ambroise de Milan, fig. 444). L'incrustation, dans la palmette ramifiée, du motif type 8 donne une variation des quadrupèdes adossés ; leurs queues s'allongent et s'enlacent pour se conformer à ce dessin (Saint-Pierre de Chauvigny, fig. 378). La collaboration de l'ornemaniste et de l'imagier est ici plus étroite que jamais. L'ornemaniste inscrit des volutes au point E de la tige T-E-P. L'imagier exécute les queues

des bêtes affrontées. Le motif II intercalé devient figure au bras levé. Les feuilles dentelées qui surmontent les volutes se transforment en corps d'animaux (Moissac, fig. 445).

Ainsi dans les schémas les plus complexes, comme ceux de la fugue des motifs II emboîtés ou juxtaposés, naissent et se composent



FIG. 445. — Moissac
a) Bas-relief de chapiteau déroulé en frise
b) Ornement du chapiteau voisin.

des images. L'abstraction prend corps. Sur les combinaisons de l'esprit s'installent des figures que la vue peut identifier et auxquelles il est possible de donner un nom. Palmette, rinceau, volute, deviennent des êtres à demi-imaginaires, à demi-réels, appartenant à un monde double et unissant en eux un pur concept et une forme vivante. Ce jeu rigoureux dans ses règles et capricieux dans ses résultats engendre un univers fantastique où tout se meut et s'arrête comme les visions d'un kaléidoscope.

Mais cette puissance créatrice s'appauvrit lorsque les schémas ornementaux se compliquent à l'excès d'éléments divers. Les angles, les courbes, leur entrecroisement, leur enlacement envahissent le dessin ou en rendent la texture si serrée que l'image y prend

place avec peine et qu'elle y devient difficilement discernable. Le cadre devient trop savant et trop étroit pour les caprices d'un visionnaire. Il acquiert trop de personnalité.

Les images disparaissent, absorbées par les courbes qui les ont suscitées. Il ne reste qu'un ensemble de lignes, agitées par le parcours infini d'ondulations, tantôt violentes, tantôt subtiles qui se suffisent à elles-mêmes.

CHAPITRE V

LE CHAPITEAU A CROCHET

CHAPITRE V

LE CHAPITEAU A CROCHET

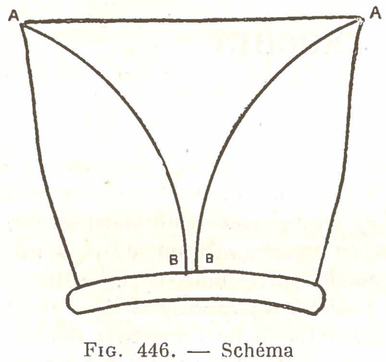
I. *Structure du chapiteau à crochet.* — II. *Compositions figurées inscrites dans le crochet. a)* La formation dans le crochet d'un corps d'animal et de personnage ; *b)* le dédoublement de la composition ; *c)* différentes combinaisons de ces compositions. — III. *Compositions figurées du registre médian. a)* personnages et bêtes ; *b)* transformation des baguettes encadrant le registre ; *c)* différentes compositions figurées. — IV. *Compositions figurées du registre médian amplifié. a)* transformation des volutes centrales ; *b)* activité de l'arcature décorative du registre. — V. *Compositions figurées de la zone horizontale* (C-C). *a)* les compositions commandées par le bloc horizontal ; *b)* les compositions commandées par une rangée de petits crochets. — VI. *Les transformations des volutes supérieures du chapiteau.* — VII. *Différentes combinaisons de ces compositions. a)* monstres et personnages; *b)* revision des différents types de personnages et leur iconographie ; *c)* iconographie des scènes complexes inscrites dans le chapiteau à crochet. — VIII. *Conclusion.*

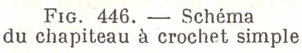
I. *Structure du chapiteau à crochet*

Le chapiteau à crochet dont nous avons déjà montré les relations avec le motif ornemental n'échappe pas non plus à la même stylistique. Sa forme, si monumentale, si ferme qu'elle soit, peut avoir aussi une double valeur : celle d'un bloc architectonique et celle d'un corps, d'une image figurée qui joue, qui change, qui se métamorphose à l'intérieur de ses masses.

Avant d'aborder l'étude de ces transformations, rappelons encore une fois les grandes lignes de la structure de ce type de chapiteau. La forme la plus simple montre chaque angle de la corbeille décoré d'un crochet, dont les contours sont tracés

par les lignes A-B qui vont de l'angle supérieur de l'ensemble vers le milieu de l'astragale. Cette division de la surface du chapiteau est souvent compliquée par l'introduction d'un registre vertical, installé au milieu de chaque face et écartant ainsi légèrement les crochets l'un de l'autre. Un ou deux registres horizontaux




Fig. 446. — Schéma du chapiteau à crochet simple

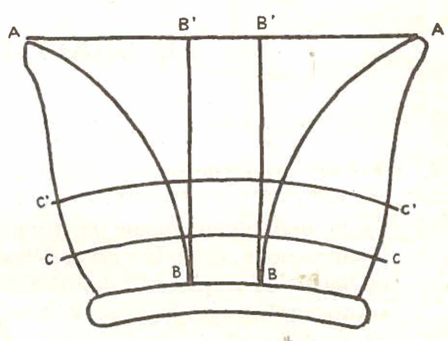


Fig. 447. — Schéma du chapiteau à crochet complexe

(C-C) placés près de l'astragale, complètent souvent encore la structure de ce bloc (fig. 446 et 447).

Ainsi, nous sommes en présence d'une certaine ordonnance, nettement commandée par l'architecture, les lignes A-B suivant approximativement la direction des poussées des arcs et les crochets paraissant soutenir en quelque sorte le tailloir, les lignes C-C soulignant l'horizontale et contribuant à l'impression d'équilibre et de stabilité. L'ordonnance des unes et des autres résulte d'un calcul dont nous avons établi les procédés. Ce sont des lignes tracées par un ornemaniste et par un architecte. Voyons maintenant comment ce schéma compose aussi des reliefs figurés.

II. *Compositions figurées inscrites dans le crochet*

Les sommets des crochets (A) sont souvent décorés de volutes ou de petites boules, ou même de têtes d'animaux ou de monstres, dont la forme est adaptée à l'épannelage. On voulait peut-être ainsi attirer le regard sur un point saillant du chapiteau. La

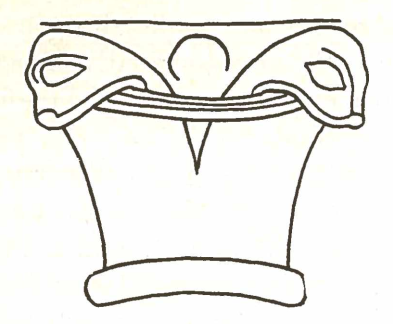


FIG. 448. — Saint-Amand-de-Boixe Chapiteau

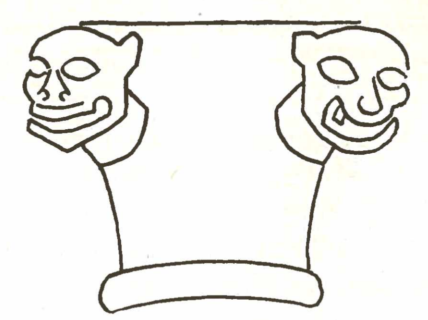


FIG. 449. — Oloron Chapiteau

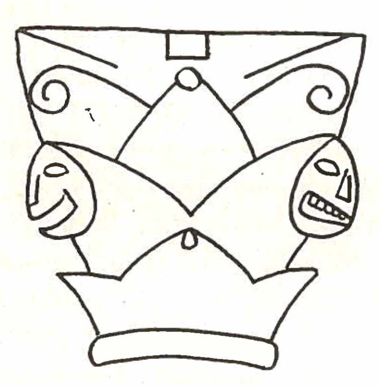


FIG. 450. — Lescar. Chapiteau

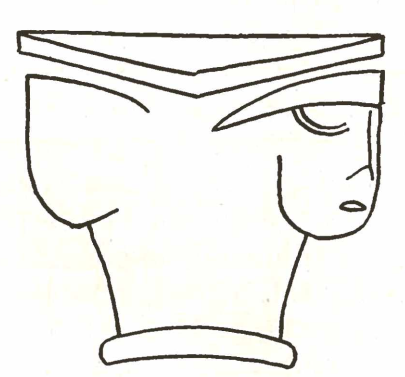


FIG. 451. — Cosne. Chapiteau

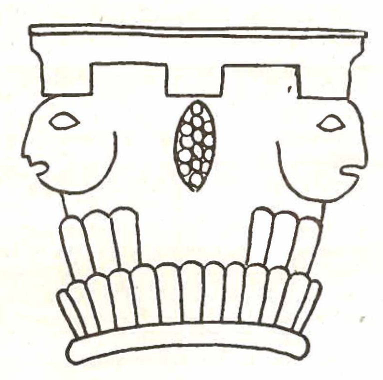


FIG. 452. — La Charité-sur-Loire. Chapiteau

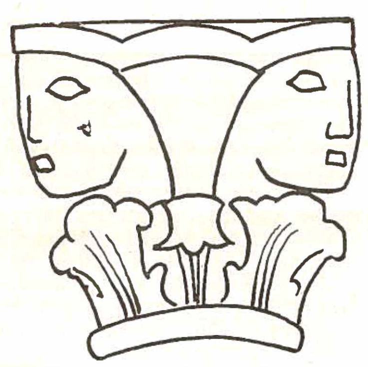


FIG. 453. — Etoile. Chapiteau

présence de ces têtes ayant déjà été signalée par Viollet-le-Duc (1), et par C. Enlart (2), nous ne croyons pas nécessaire d'y insister et nous ajouterons seulement quelques exemples (3) (fig. 448-453) qui témoignent de la fréquence de ce procédé.

Ces têtes, en quelque sorte isolées, ne font pas partie d'un corps. Elles ne surmontent qu'un bloc décoratif qui semble être étranger à tout organisme vivant. Pourtant, un volume allongé surmonté d'une tête suggère l'idée d'un être. Les lignes A-B esquissent son épannelage. Ses contours se précisent et une bête ou un monstre apparaît.

Il est curieux de voir quelques stades de ces métamorphoses. Ainsi à Angers (Saint-Aubin, fig. 454), les courbes A-C ne tracent que le col portant la tête, fixée comme d'habitude au point A, à Morlaas (fig. 455), à Cunault (fig. 456) et à Oloron (fig. 457), on voit du même ensemble se dégager aussi le tronc et les pattes de devant. Le corps sculpté sur le chapiteau surgit comme s'il sortait de la corbeille où il était auparavant enfermé. A Ydes (fig. 458) et à Modène (fig. 459), ses contours deviennent plus personnels et plus nets. Enfin, on voit le corps d'un oiseau (fig. 460-465 et 472) (4), d'un quadrupède (fig. 466-469) (5), ou d'un monstre (fig. 470, 471, 473) (6) remplacer le crochet, le point A marquant la tête, les lignes B-A parcourant le tronc, la queue et les pattes.

Le personnage apparaît d'une façon semblable. Dans toute une série de cas on ne voit que sa tête et c'est souvent sa longue barbe pendante qui constitue le crochet (7), — parallèlement sur plusieurs exemples, on voit se préciser le cou (8), les épaules (9), les bras (10), une partie du tronc (11), le tronc tout entier et enfin

(1) *Dictionnaire raisonné de l'architecture française*, t. II, p. 498, Paris, B. Bance, 1856.
(2) *Manuel d'archéologie française*, t. I, p. 407, Paris, 1919.
(3) La Charité-sur-Loire ; la Celle-Bruère ; Etoile ; Hildesheim ; Lescar ; Morlaas ; Nevers ; Oloron ; Saint-Amand-de-Boixe ; Saint-Paul-lès-Dax ; Saint-Genou ; Souvigny.
(4) Chabrillan (fig. 460) ; Le Chambon (fig. 461) ; Conques (fig. 472) ; Gérone(fig. 462) ; Prades (fig. 463) ; Ripoll (fig. 464) ; Saulieu, (fig. 465).
(5) Prades (fig. 466) ; Ripoll (fig. 467) ; Toulouse (fig. 468 et 469).
(6) Aoste (fig. 470) ; Saint-Leu-d'Esserent (fig. 471) ; Saint-Martin-du-Canigou (fig. 473).
(7) Hildesheim (fig. 474) ; Marcillac (fig. 475).
(8) Chalon-sur-Saône (fig. 483) ; Saint-Benoît-sur-Loire (fig. 476).
(9) Brioude (fig. 477) ; Le Puy ; Ripoll ; Saint-Jacques-de-Compostelle.
(10) Le Puy (fig. 478) ; Ripoll ; Saint-Antonin (fig. 479) ; Souvigny ; Vézelay.
(11) Angers (fig. 480) ; Champmillon ; Cunault; Modène (fig. 481) ; Saint-Jacques-de-Compostelle ; Saint-Pierre-le-Moûtier ; Serrabone (fig. 482) ; Sion ; Toulouse ; Valence.



Fig. 454. — Angers
Chapiteau du cloître de Saint-Aubin

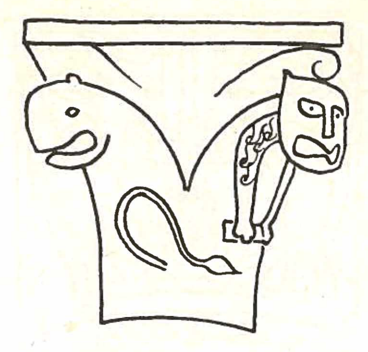


Fig. 455. — Morlaas. Chapiteau

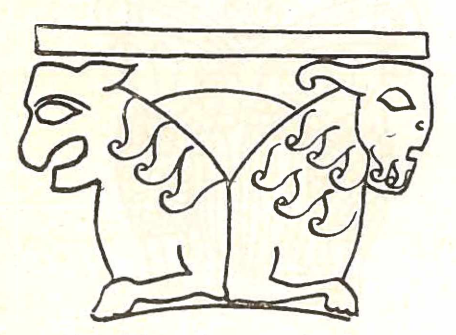


Fig. 456. — Cunault. Chapiteau

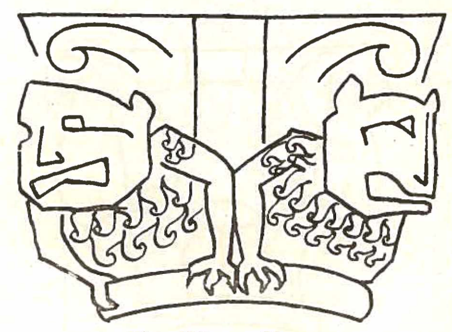


Fig. 457. — Oloron
Chapiteau

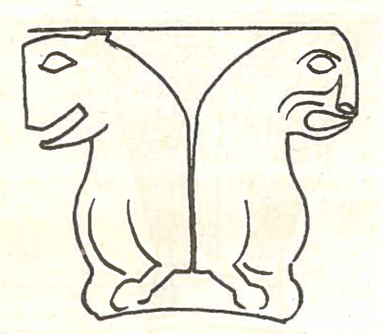


Fig. 458. — Ydes. Chapiteau

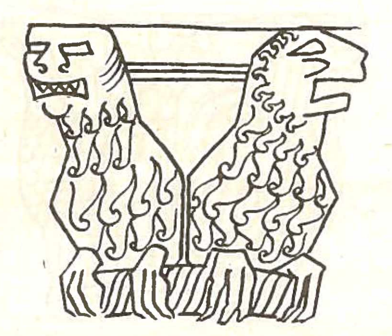


Fig. 459. — Modène. Chapiteau

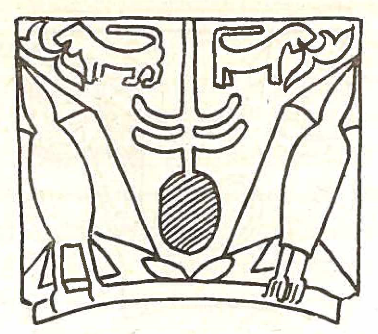


FIG. 460. — Chabrillan. Chapiteau

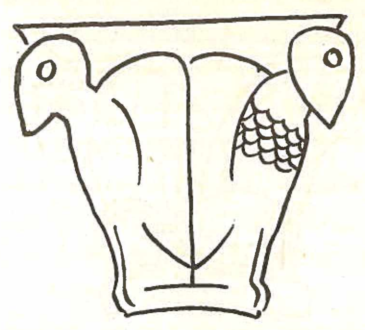


FIG. 461. — Le Chambon. Chapiteau

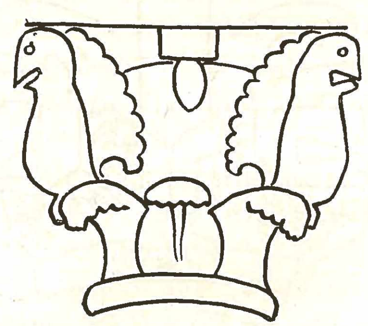


FIG. 462. — Gérone. Chapiteau

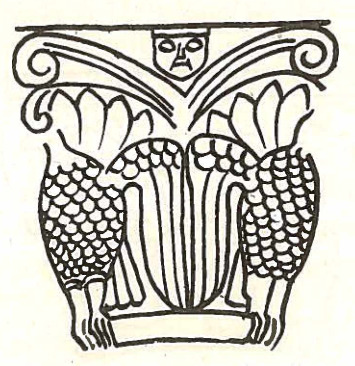


FIG. 463. — Prades. Chapiteau provenant de Saint-Michel-de-Cuxa

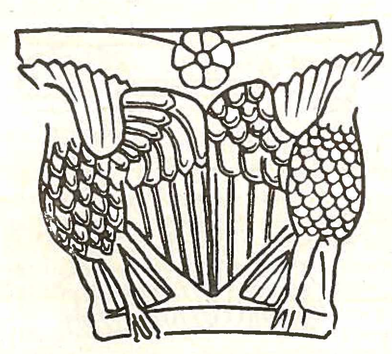


FIG. 464. — Ripoll. Chapiteau

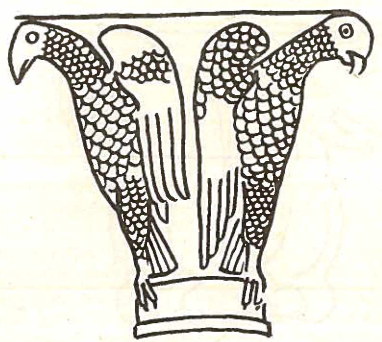


FIG. 465. — Saulieu. Chapiteau

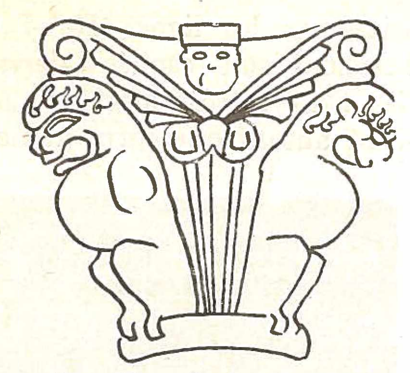


Fig. 466. — Prades. Chapiteau provenant de Saint-Michel-de-Cuxa



Fig. 467. — Ripoll. Chapiteau

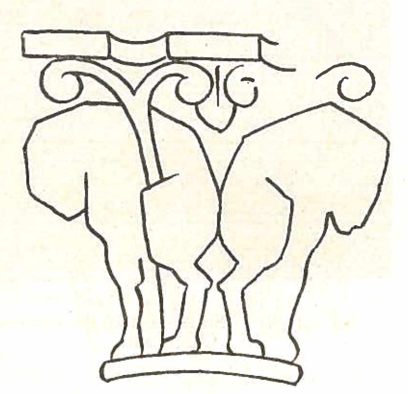


Fig. 468. — Toulouse
Chapiteau du musée des Augustins

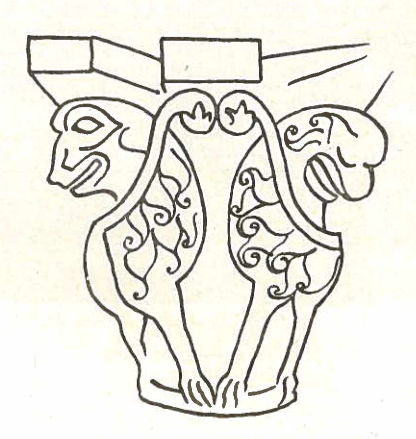


Fig. 469. — Toulouse
Chapiteau du musée des Augustins

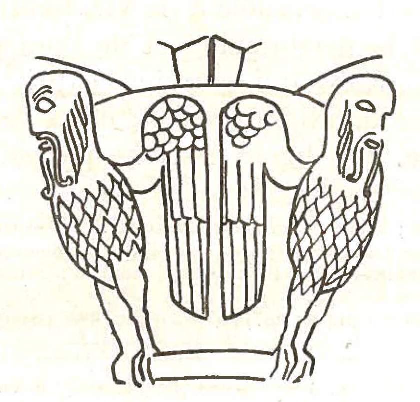


Fig. 470. — Aoste. Chapiteau

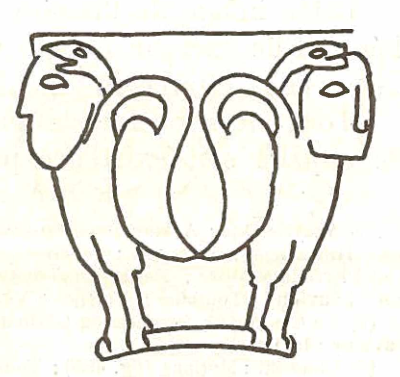
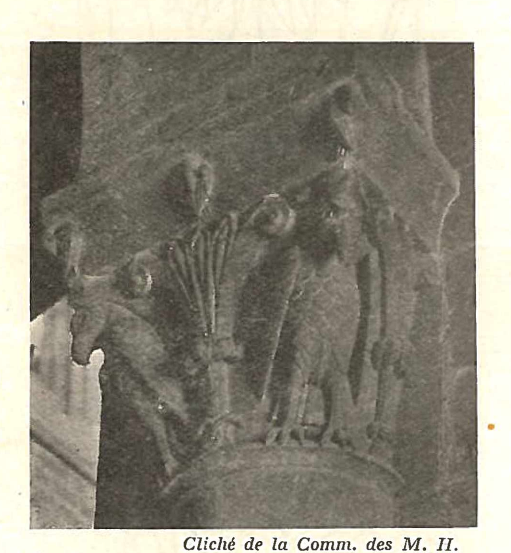


Fig. 471. — Saint-Leu-d'Esserent
Chapiteau

les jambes (fig. 484-488) (1). Dessiné par les lignes B-A-B, il est robuste, large, trapu, ses jambes sont soit cachées derrière la robe (2), soit atrophiées (3), les bras serrés contre la poitrine (4) ou collés au tronc (5). Crochet autant que corps humain,



Cliché de la Comm. des M. H.

Fig. 472. — Conques
Chapiteau



Cliché J. B.

Fig. 473. — Saint-Martin-du-Canigou
Chapiteau

il est encore prisonnier du bloc monumental. Ses mouvements ne sont pas libres, sa forme relève de la structure du chapiteau.

Cette image de l'homme, une fois éveillée à la vie, tend à se libérer. Elle cherche à acquérir de la personnalité et de l'indépendance ; elle s'efforce de repousser le cadre qui la retient captive.

Tout en respectant les grandes lignes du crochet, elle s'anime, elle appelle son existence propre. Les lignes A-B ne parcourent

(1) Anzy-le-Duc ; Aoste ; Besse-en-Chandesse ; Brive ; Clermont ; Cunault ; Ferrières-en-Gâtinais ; Hildesheim ; Jazeneuil ; Modène ; Morlaas ; Mozac ; Orcival ; Le Puy ; Saint-Gaudens ; Saint-Pierre-le-Moûtier ; Saint-Michel-de-Cuxa ; Saint-Savin ; Saint-Sever ; Saulieu ; Serrabone ; Sion ; Souvigny ; Toulouse ; Valence ; Vézelay.

(2) Le Chambon ; Ferrières-en-Gâtinais ; Hildesheim (fig. 487) ; Morlaas (fig. 488) ; Serrabone, Souvigny ; le Thor.

(3) Chauriat ; Morlaas, (fig. 488) ; Tournus.

(4) Le Chambon ; Hildesheim (fig. 487) ; Le Puy (fig. 484) ; Serrabone (fig. 486) ; le Thor.

(5) Brive ; Chauriat ; Hildesheim.

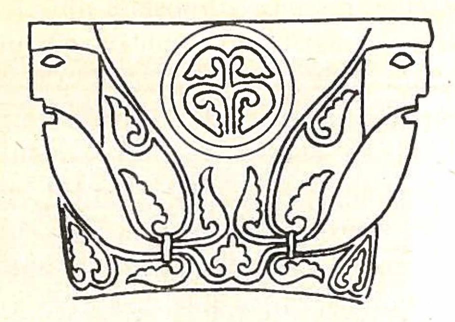


FIG. 474. — Hildesheim. Chapiteau

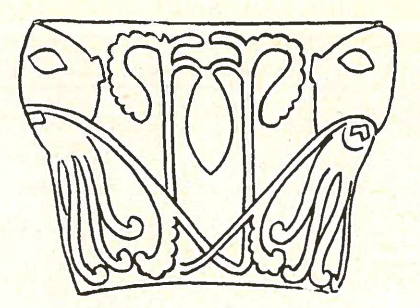


FIG. 475. — Marcillac. Chapiteau

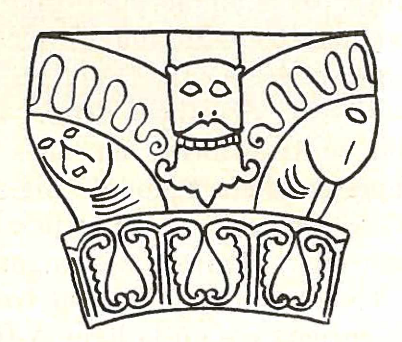


FIG. 476. — Saint-Benoît-sur-Loire Chapiteau

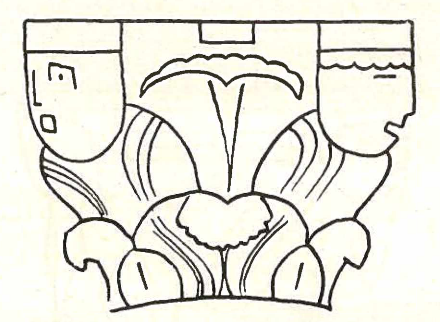


FIG. 477. — Brioude. Chapiteau



FIG. 478. — Le Puy. Chapiteau

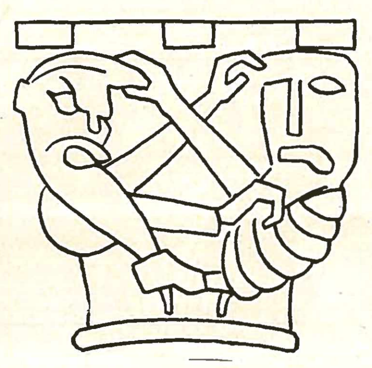


FIG. 479. — Saint-Antonin. Chapiteau

pas immédiatement son contour, elles ne leur imposent plus leur sécheresse et leur rigueur, elles ne constituent que l'armature, limitant l'espace à l'intérieur duquel le personnage bouge en toute liberté. Cette armature, réalisée tantôt par des volutes (Vézelay, fig. 493), tantôt par des tiges ornementales (Brioude; Cognac ; Cunault, fig. 489 ; Saint-Gaudens, fig. 490; Saint-Sever, fig. 491 ; Sion, fig. 492) change aussi de sens figuré. A Saint-Benoît-sur-Loire, Cognac et Toulouse, par exemple, elle est donnée par l'auréole renfermant le personnage. A Jazeneuil, Ripoll, Saint-Sever et Serrabone (fig. 486), elle se transforme en ailes des anges-crochets, à Modène (fig. 494) et à Orcival, en boucliers de guerriers. Au musée des Augustins à Toulouse (fig. 495), on trouve un curieux cas où la ligne A-B est figurée par une onde jaillissant de deux cornes d'abondance tenues par deux personnages symétriques. A Saint-Savin (fig. 496) la même ligne se traduit par les contours des bras et des jambes de deux personnages placés aux côtés de l'homme-crochet.



Fig. 480. — Angers. Chapiteau

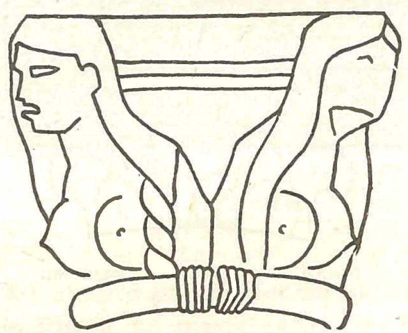


Fig. 481. — Modène. Chapiteau



Fig. 482. — Serrabone. Chapiteau

Encadré de cette manière, le corps humain échappe à une trop dure géométrie. Il ne déborde pas le schéma ordonnateur, il en dépend en grande partie. Mais c'est à l'intérieur même de son réseau



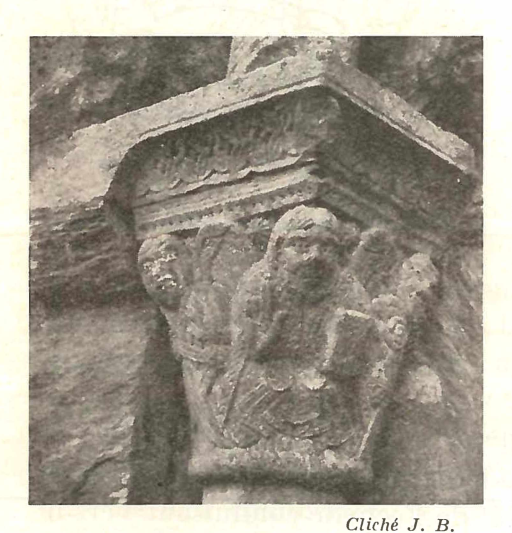
Cliché de la Comm. des M. H.

Fig. 483. — Chalon-sur-Saône
Chapiteau



Cliché J. B.

Fig. 484. — Le Puy
Chapiteau



Cliché J. B.

Fig. 485. — Serrabone. Chapiteau



Cliché J. B.

Fig. 486. — Serrabone. Chapiteau

qu'il trouve une liberté relative d'aspect, de mouvement et de gestes. Les attitudes varient. Tantôt assis, il tient une corne d'abondance (Anzy-le-Duc, fig. 497 ; Toulouse), tantôt porteur

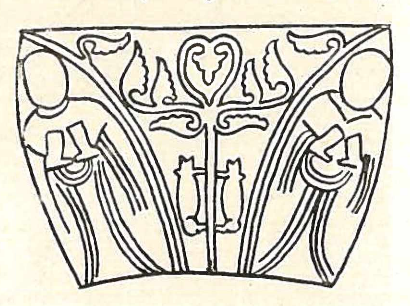


Fig. 487. — Hildesheim. Chapiteau



Fig. 488. — Morlaas. Chapiteau



Fig. 489. — Cunault. Chapiteau



Fig. 490. — Saint-Gaudens. Chapiteau

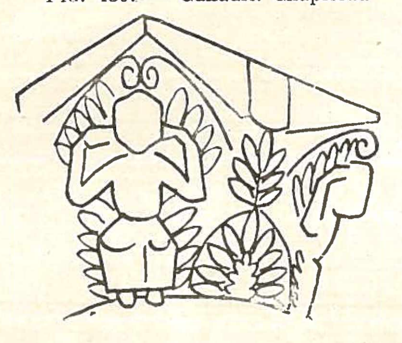


Fig. 491. — Saint-Sever. Chapiteau



Fig. 492. — Sion. Chapiteau

d'une cuve, il marche paisiblement (Tarragone, fig. 533), tantôt ange du rêve de Jacob, il monte les degrés de l'échelle conduisant vers le ciel (Aoste, fig. 498). Les personnages des crochets voisins sont liés

par une action commune. A Saint-Antonin (fig. 479), on les voit se tirer par la barbe. A Brioude, Clermont-Ferrand, Ennezat et à Mozac, (fig. 499), ils se tiennent l'un à l'autre par la corde passée autour de leur cou. A Cunault (fig. 500) et à Modène ils se battent, armés de boucliers et de glaives. Au Puy, il se serrent les mains. Mais

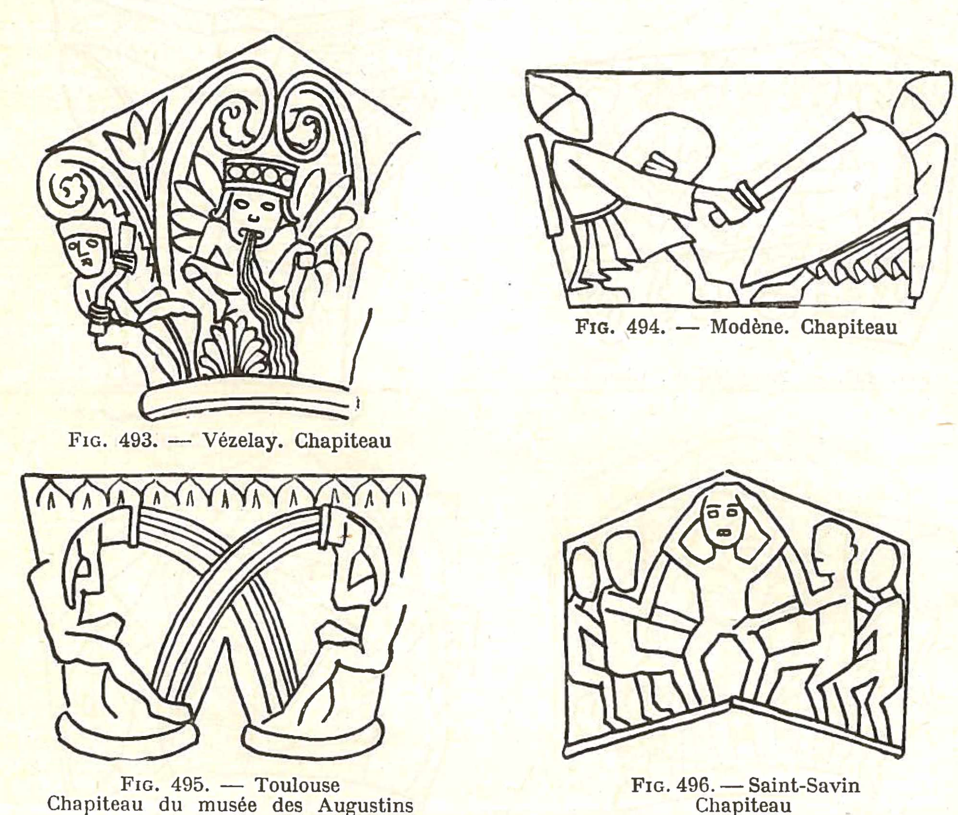


Fig. 493. — Vézelay. Chapiteau

Fig. 494. — Modène. Chapiteau

Fig. 495. — Toulouse
Chapiteau du musée des Augustins

Fig. 496. — Saint-Savin
Chapiteau

si variés, si spontanés que soient ces gestes, ils ne troublent en rien la composition du cadre. La tête demeure fixée en A, accentuant la saillie du crochet, la figure s'agite à l'intérieur des courbes A-B dont elle ne peut pas franchir les limites.

Si différentes qu'elles soient, sculptées dans le volume du crochet, ces formes appartiennent à la même série. C'est l'uniformité de leur épannelage, la stabilité de l'ordonnance de l'ensemble qui a déterminé leur parenté. La même formule de composition

nous a permis de réunir des reliefs historiquement et géographiquement dispersés, indépendants les uns des autres. Elle nous a permis de relever quelques liens secrets entre des formes en appa-

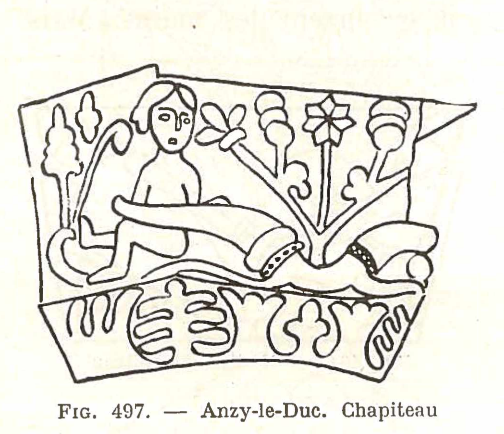


Fig. 497. — Anzy-le-Duc. Chapiteau

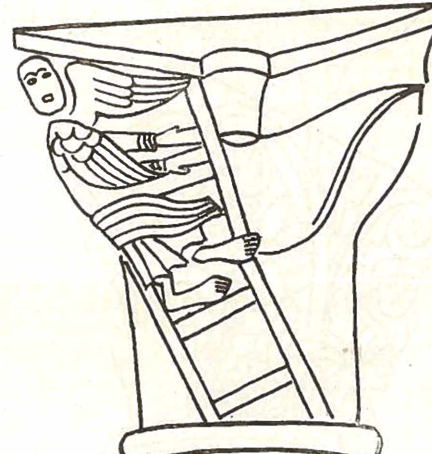


Fig. 498. — Aoste. Chapiteau

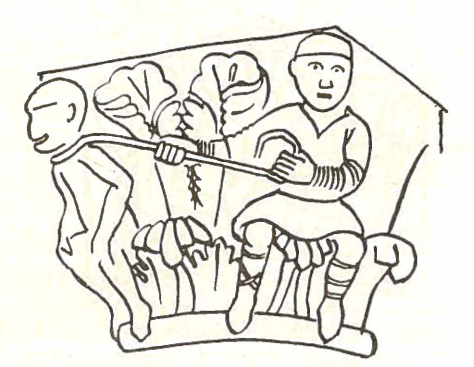


Fig. 499. — Mozac. Chapiteau



Fig. 500. — Cunault. Chapiteau

rence dissemblables et de reconstruire toute une gamme de solutions issues du même principe.

L'uniformité plastique ne détermine pas une monotonie figurée. A travers le même bloc immobile courent et se renouvellent les images. Elles se développent, se précisent et se transforment, tout en restant fidèles à l'ordonnance formelle une fois trouvée. C'est grâce à cette stabilité de l'ordonnance qu'on suit la conti-

nuité de leur effort créateur, qu'on peut rétablir les lois de leur succession et de leur hérédité, qu'on peut discerner toutes les démarches de l'invention qui les a suscitées. Dans le même crochet,

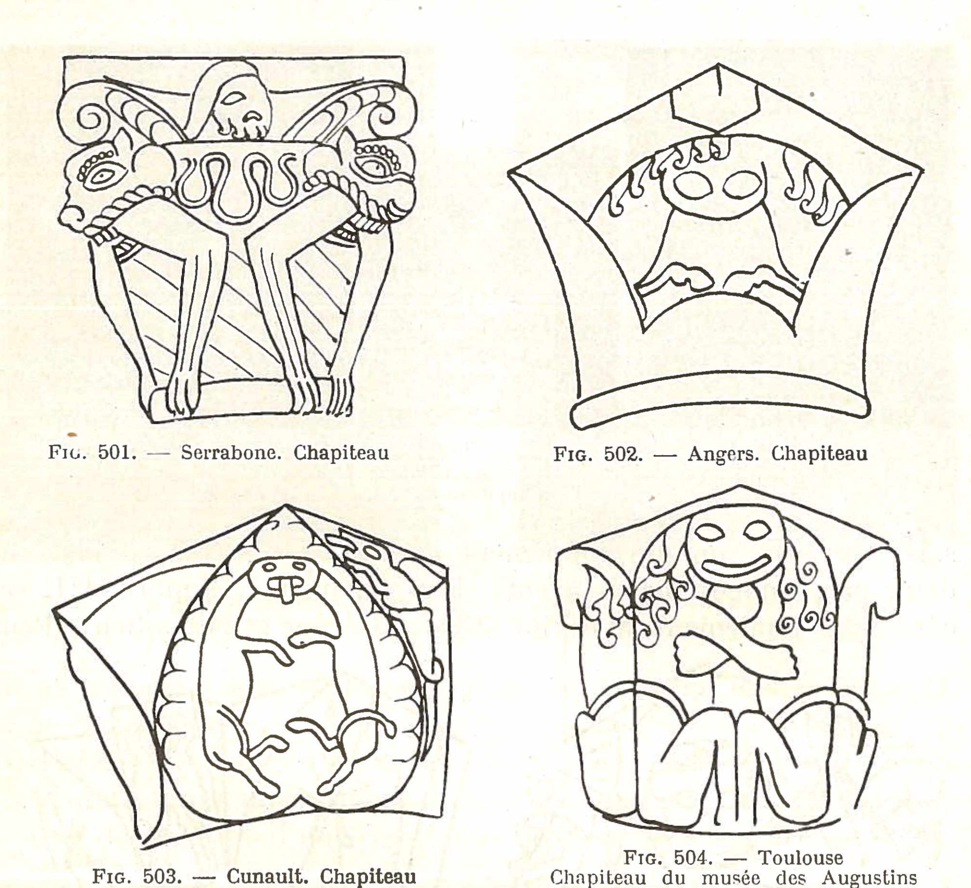


Fig. 501. — Serrabone. Chapiteau

Fig. 502. — Angers. Chapiteau

Fig. 503. — Cunault. Chapiteau

Fig. 504. — Toulouse
Chapiteau du musée des Augustins

d'une structure ferme et nette, nous avons vu en effet, la formation d'un corps vivant. En rangeant plusieurs reliefs les uns à côté des autres, nous avons pu voir apparaître d'abord une tête, puis des épaules, un tronc, des jambes. Ce sont les stades de la genèse d'un être. Le personnage enfermé dans le bloc, s'en dégage progressivement et s'en libére.

Nous aurions pu dérouler le même film dans un autre sens et voir, avec la même netteté, l'absorption progressive d'un corps vivant

par la structure impersonnelle du crochet, voir comment l'homme ou la bête, d'abord indépendants et libres se plient sous la volonté architecturale et se pétrifient. Dans le chapitre précédent, nous avons



Cliché de la Comm. des M. H.

FIG. 505. — Conques Chapiteau



Cliché J. B.

FIG. 506. — Saint-Papoul Chapiteau



Cliché J. B.

FIG. 507. — Saint-Genis-des-Fontaines. Chapiteau

saisi, en effet, un développement de cet ordre. Nous avons vu deux personnages placés à côté d'un ornement, le motif III, se confondre finalement avec lui (Elne ; Gérone ; Lavaudieu). Peu



FIG. 508. — Saint-Martin-du-Canigou Chapiteau

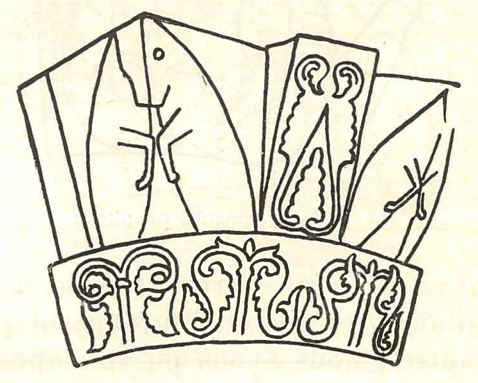


FIG. 509. — Saint-Benoît-sur-Loire Chapiteau

importe d'ailleurs la direction de ce mouvement, c'est ce mouvement, lui-même, qu'il nous faut suivre, le jeu des formes abstraites et des formes figurées, le défilé des unes à travers les autres,

leurs liens réciproques. L'essentiel, c'est que nous ayons pu réunir tous ces reliefs et rétablir, en les combinant, leurs différences et leur parenté. Cette méthode nous a permis de saisir la logique de



Cliché J. B.

Fig. 510. — Saint-Martin-du-Canigou Chapiteau



Cliché J. B.

Fig. 511. — Saint-Martin-du-Canigou Chapiteau

leurs rapports, nous expliquant plusieurs mystères de leurs aspects. Elle nous a permis aussi de découvrir la source active qui les transforme et qui les unit, qui fait passer à travers un schéma immobile toute une gamme de visions animées. Les notions d'un développement ou d'une régression, demeurent étrangères à ce mouvement. Si, en classant ces exemples, nous sommes amené à les soumettre à l'idée d'une certaine progression, c'est d'une façon tout à fait arbitraire, pour faire ressortir avec plus de force le phénomène dynamique et pour faire valoir sa continuité. Certes, des raisons secondaires nous suggèrent la direction de ce défilé. Le crochet du chapiteau se présente pour nous comme l'épannelage d'une forme humaine, comme sa première esquisse. La ramification plus complexe et plus raffinée de l'ornement nous en éloigne trop pour qu'on puisse songer à la découvrir en elle. Aussi, nous avons cru pouvoir établir deux directions opposées de formation plastique :

l'une allant d'une forme abstraite vers l'image, l'autre d'une forme figurée vers un schéma géométrique. Les deux interprétations sont vraies. Elles sont vraies, même si on les interchange car ce qui compte, c'est la continuité cinématique dans ce jeu sans cesse renouvelé.

Ce n'est pas toujours un corps unique qu'on sculpte dans le crochet. On le trouve doublé. Ce doublement, déterminé en partie par la structure du motif II, en partie par l'attraction du cadre, peut avoir aussi plusieurs stades intermédiaires pareils à ceux que nous venons d'indiquer pour le type le plus simple de personnage-crochet.

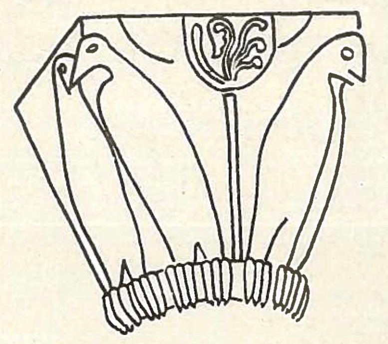


Fig. 512. — Saint-Gaudens. Chapiteau

Sur plusieurs chapiteaux du Midi de la France, à Prades (chapiteau provenant de Saint-Michel-de-Cuxa), à Saint-Paul-lès-Dax, à Serrabone (fig. 501) et à Toulouse, la tête, fixée au point A, se combine avec deux pattes axées par les courbes A-B et disparaissant dans sa gueule. A Angers (fig. 502), ces pattes, tout en restant attachées aux mêmes points du schéma, tout en obéissant au même contour, se transforment en cou. Ces deux cous s'allongent, prennent plus d'ampleur, on leur adjoint des pattes, des queues, des ailes, ils se développent en corps de quadrupèdes (1) ou de monstres (2) (fig. 503-508). Leurs têtes se dédoublent et au lieu d'une bête fantastique à deux troncs attachés à une tête commune, on voit alors deux animaux, deux griffons (3), deux oiseaux (4), deux quadrupèdes (5) ou deux monstres (6) affrontés ou adossés.

(1) La Charité-sur-Loire ; Corneilla-de-Conflent ; Cosne ; Conques (fig. 505) ; Cunault (fig. 503) ; Milan ; Pavie ; Prades ; Saint-Martin-du-Canigou ; Saint-Papoul ; Serrabone ; Toulouse (fig. 504) ; Vienne.

(2) Elne ; Saint-Genis-des-Fontaines (fig. 507) ; Saint-Martin-du-Canigou (fig. 508) ; Saint-Papoul (fig. 506) ; Serrabone.

(3) Corneilla-de-Conflent ; Gérone ; San Cugat del Vallès; Saint-Martin-du-Canigou ; Souvigny ; Villefranche-de-Conflent.

(4) Angers ; Saint-Aignan ; San Cugat del Vallès ; Saint-Gaudens (fig. 512); Saint-Martin-du-Canigou (fig. 510).

(5) Moissac ; Saint-Benoît-sur-Loire (fig. 509) ; Saint-Pierre-le-Moûtier.

(6) Aulnay; Saint-Martin-du-Canigou.



Fig. 513. — Château-Landon. Chapiteau

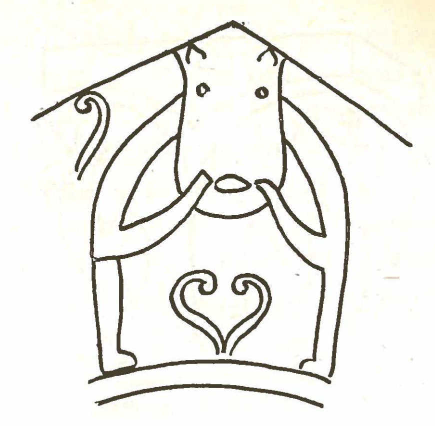


Fig. 514. — Jazeneuil. Chapiteau

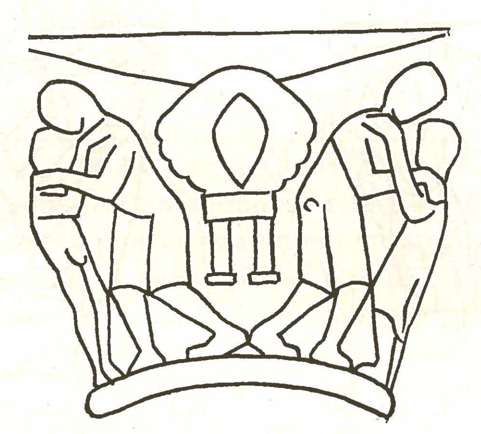


Fig. 515. — La Charité-sur-Loire Chapiteau



Fig. 516. — Lescar. Chapiteau

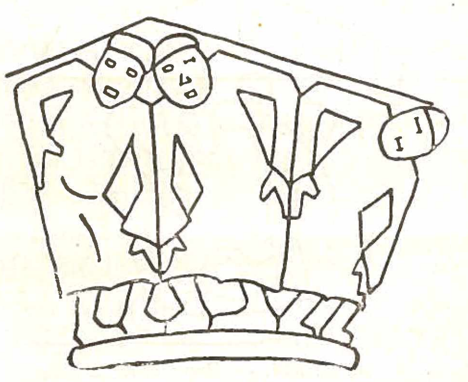


Fig. 517. — Modène. Chapiteau

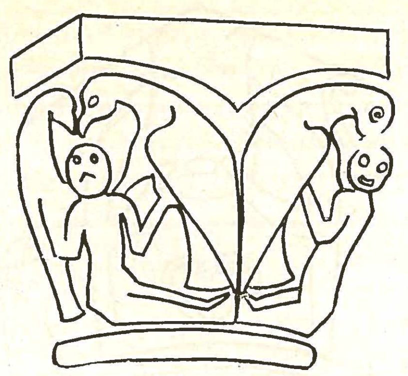


Fig. 518. — Urcel. Chapiteau

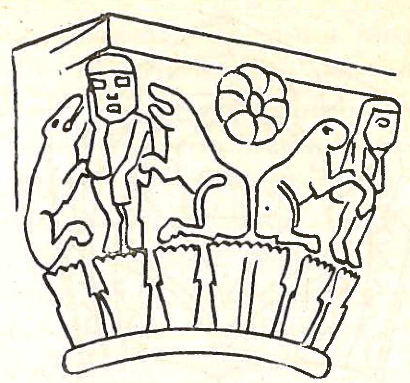


Fig. 519. — Charlieu. Chapiteau



Fig. 520. — Montsaunès. Chapiteau



Fig. 521. — Saint-Lizier. Chapiteau

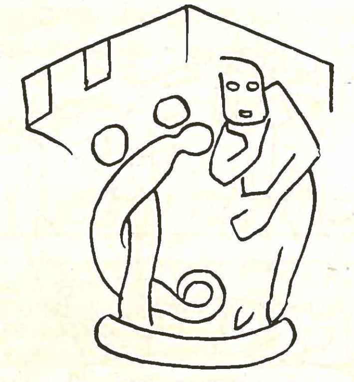


Fig. 522. — Barcelone
Chapiteau de San Pablo del Campo



Fig. 523. — Tarragone. Chapiteau

Ce doublement se produit aussi dans le corps du personnage. Ce n'est pas une tête sauvage, combinée avec des pattes, qui sert alors de schéma initial, mais la tête humaine avec de longues mèches de cheveux tombant jusqu'à l'astragale, telle qu'on la trouve à Château-Landon (fig. 513) par exemple. Ce sont ces mèches, axées aussi par les lignes A-B, qui se métamorphosent en troncs et en jambes. A Jazeneuil (fig. 514), on leur ajoute, tout en gardant intact le dessin, des bras, des pieds et un être singulier à tête énorme surmontant à la fois deux corps maigres, apparait. Ces corps se développent, la tête se dédouble, prend des dimensions plus normales et l'ensemble se transforme en deux personnages affrontés (La Charité-sur-Loire, fig. 515; Lescar, fig. 516 ; Modène, fig. 517).

Ainsi on établit deux types de figures : l'un axé par la flèche, l'autre par les contours A-B du crochet. On les combine différemment sur le même chapiteau. Tantôt les animaux affrontés encadrent le personnages, type I. A Urcel (fig. 518), ce sont deux oiseaux qui l'attaquent, à Anzy-le-Duc et à Charlieu (fig. 519), ce sont deux lions sculptés à côté de Daniel dans la fosse. Tantôt on isole l'un des personnage affrontés pour le combiner avec un autre. A Montsaunès (fig. 520), il est réuni à celui qui est axé par la flèche du crochet. A Saint-Lizier (fig. 521), on le laisse seul en équilibrant son corps par un rinceau ornemental. A San Pablo del Campo de Barcelone (fig. 522), ce rinceau devient un serpent enlacé autour de l'arbre. A Tarragone (fig. 523), on le remplace par la rangée des trois têtes des mages endormis sous la couverture commune.

Les animaux se déplacent à l'intérieur de ce cadre. A Modène et à Toulouse (fig. 524 et 525), on trouve des cas où la tête d'une bête glisse le long du crochet pour se rapprocher de l'astragale. Le corps d'un quadrupède ou d'un oiseau s'étire et se plie, son échine étant dessinée par la ligne B-A-B. Sa tête rejoint ses pattes et sa queue. A Aulnay (fig. 526), c'est le corps du personnage qui se déforme de cette manière. Son cou prend une longueur démesurée, celle du torse tout entier, et la tête, attirée par l'astragale, s'installe entre les deux jambes écartées. Ainsi se forme un troisième type de composition. A Issoire (fig. 527), et à Saint-Nectaire (fig. 528), on réunit sur le même crochet un personnage axé par la verticale et

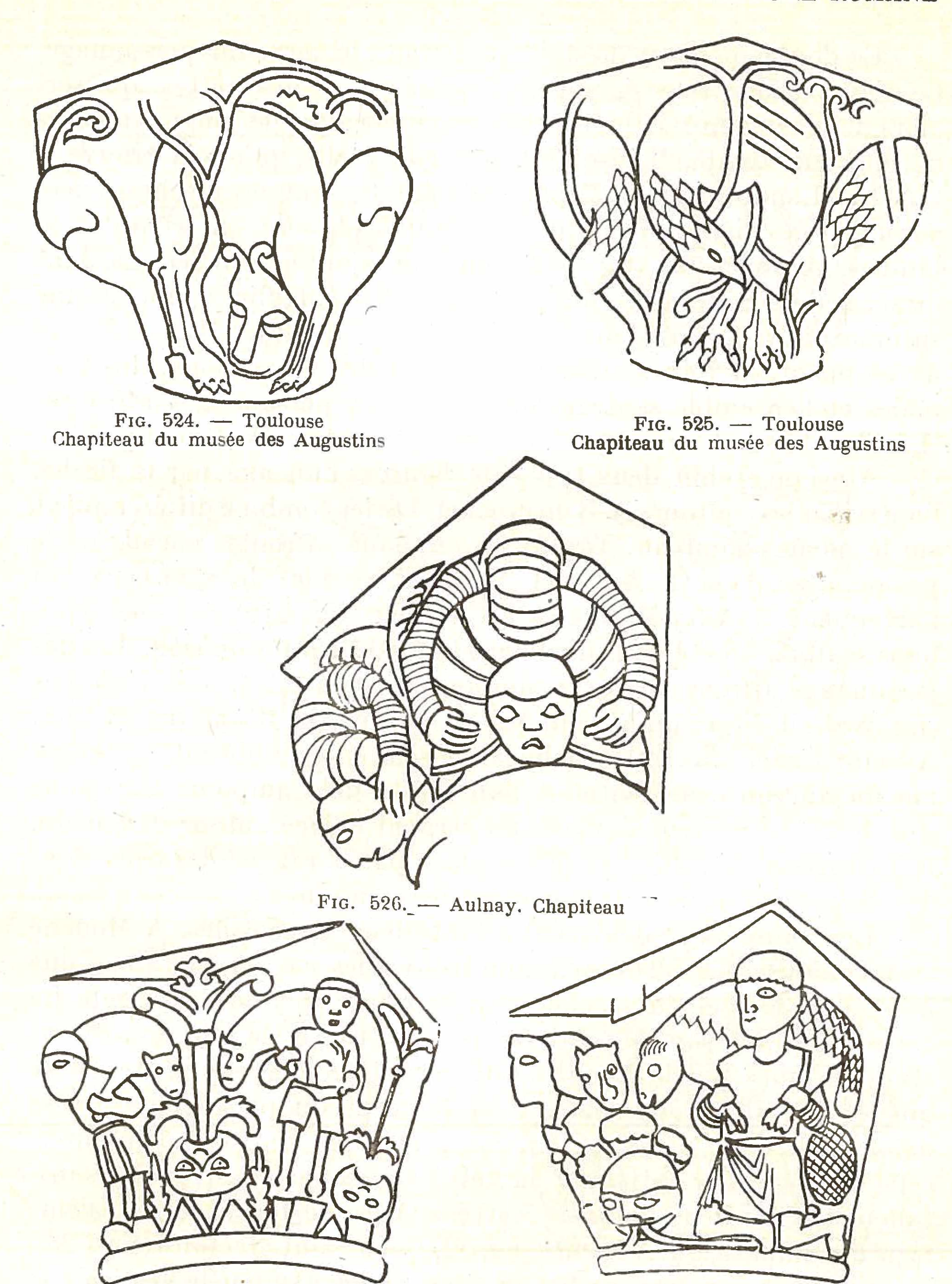


Fig. 524. — Toulouse
Chapiteau du musée des Augustins

Fig. 525. — Toulouse
Chapiteau du musée des Augustins

Fig. 526. — Aulnay. Chapiteau

Fig. 527. — Issoire. Chapiteau

Fig. 528. — Saint-Nectaire. Chapiteau

une bête tracée par B-A-B. A Saint-Pierre de Chauvigny (fig. 529), c'est un aigle enlevant un être humain qui se débat dans ses serres. Dans les autres cas, c'est le Bon Pasteur portant le bélier qu'on compose par la combinaison des deux formules dont l'ensemble traduit bien l'ordonnance du crochet, l'animal épousant son profil, le corps du personnage marquant sa flèche, et, par la tête, le sommet.

Le bloc du crochet se transforme. On y voit apparaître tantôt une, tantôt deux, tantôt trois figures. Elles s'agitent à l'intérieur de ses masses. Elle les animent par leur jeu inépuisable. Leur mouvement, si violent qu'il soit, ne déborde pas son armature, il ne la détruit point. Au contraire, il la met en valeur, il contribue à l'effet de la stabilité architecturale.

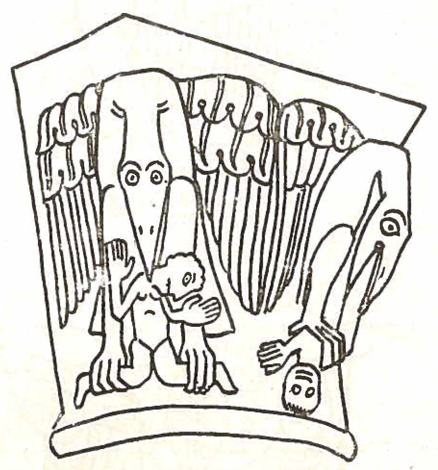


Fig. 529. — Chauvigny. Chapiteau

III. *Compositions figurées du registre médian*

Le registre médian vertical, introduit entre les deux crochets, agit aussi sur la sculpture. Décoré tantôt d'ornements (Cosne ; Marignac ; Saint-Benoît-sur-Loire), tantôt d'entrelacs (Saint-Menoux), il peut comporter aussi un relief figuré.

Sa partie supérieure est souvent marquée, comme celle du crochet, par une saillie décorative .A Anzy-le-Duc, à Charlieu, à Ripoll et à Saint-Pierre-le-Moûtier (fig. 536), c'est une simple rosace. A Saint-Paul-lès-Dax (fig. 530) cette rosace fait place à un oiseau, à Saint-Martin-du-Canigou, à Saint-Benoît-sur-Loire (fig. 531) et à Saulieu, à un quadrupède. A Ferrières-en-Gâtinais (fig. 532), c'est une viole, à Lescar et à Tarragone (fig. 533), une cruche, au Puy (fig. 478) et à Ripoll, une crosse appartenant aux personnages-crochets. On y retrouve aussi la tête que nous avons vue si souvent fixée



FIG. 530. — Saint-Paul-lès-Dax
Chapiteau

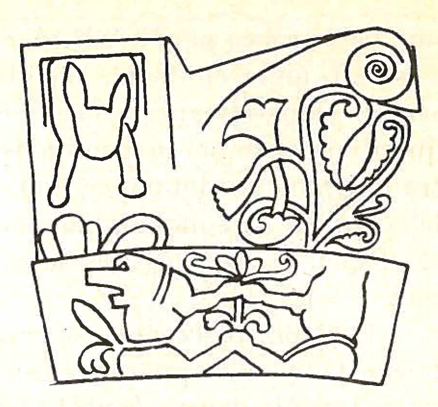


FIG. 531. — Saint-Benoît-sur-Loire
Chapiteau

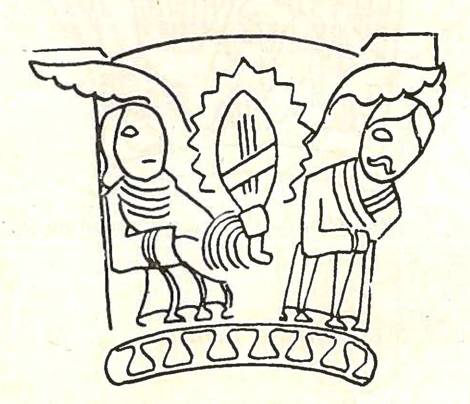


FIG. 532. — Ferrières-en-Gâtinais
Chapiteau

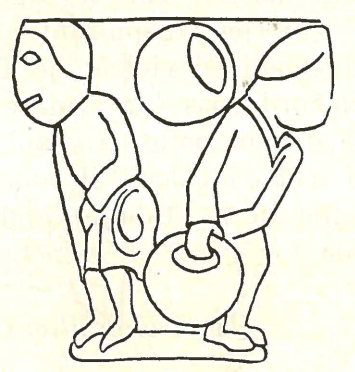


FIG. 533. — Tarragone. Chapiteau



FIG. 534. — Cunault. Chapiteau

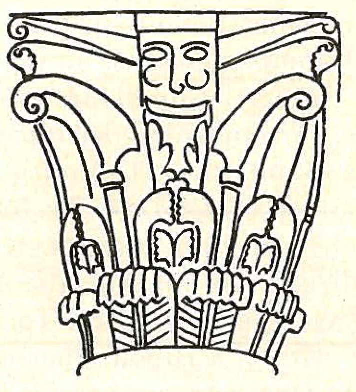


FIG. 535. — Ripoll. Chapiteau

au point A (1). A Cunault (fig. 534) et à Pavie, cette tête dévore les queues des bêtes adossées, à Saint-Paul-lès-Dax, des pattes. C'est le même élément qui, dans la même église, participe à le formation d'une figure- crochet. Cette figure apparaît aussi dans la registre médian. A Corneilla-de-Conflent (fig. 538) et à Elne (fig. 539), on

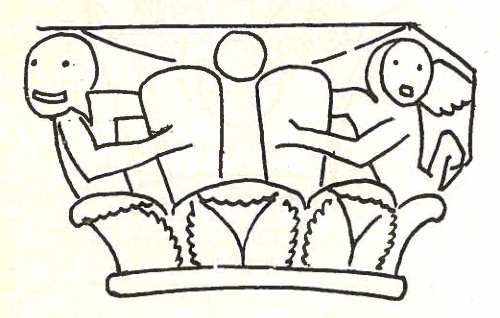




Fig. 536. — Saint-Pierre-le-Moûtier
Chapiteau

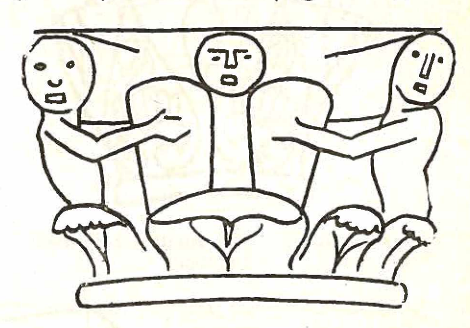


Fig. 537. — Saint-Pierre-le-Moûtier
Chapiteau

ne voit que le cou et les épaules, à Milan (fig. 540), Pavie (fig. 541) et Saint-Martin-du-Canigou (fig. 542) une partie du corps et les bras. Enfin, dans toute une série de reliefs (2) (fig. 543-548), on voit apparaître le tronc et les jambes, le corps tout entier dont les contours, commandés par les lignes du chapiteau sont d'une sèche régularité. Si le personnage franchit les limites du registre par ses bras écartés, c'est suivant la direction A-B (3). Ceux-ci s'allongent en traduisant les saillies des crochets. A Aoste (fig. 549-552), ces saillies sont encore amplifiées par les ailes déployées de l'ange, par la crosse de l'évêque ou par la clef de saint Pierre (4).

Le registre vertical est souvent encadré par des baguettes comme on peut le voir à Moissac, à Saint-Pierre-le-Moûtier et à

(1) Côme ; Cunault ; Mozac ; Neuvy-Saint-Sépulcre ; Pavie ; Prades ; Ripoll (fig. 535) ; Saint-Benoît-sur-Loire ; Saint-Martin-du-Canigou ; Saint-Paul-lès-Dax ; Saint-Pierre-le-Moûtier (fig. 537) ; Serrabone ; Souvigny ; Le Thor ; Toulouse.

(2) Aoste (fig. 543) ; Arles ; Barcelone ; Cunault ; Estany (fig. 544) ; Garchizy (fig. 545) ; Jaàk ; Lavaudieu (fig. 546) ; Lyon, Saint-Martin-d'Ainay ; Milan ; Parme ; Le Puy ; Ripoll (fig. 547) ; Saint-Benoît-sur-Loire ; Saint-Papoul (fig. 548) ; Saint-Paul-lès-Dax ; Saint-Savin (Htes-Pyrénées) ; Valence.

(3) Angers ; Aoste ; Brive ; Caen ; Dax (musée n° 184) ; Nevers (musée lapid.) ; Le Puy ; Ripoll ; Saint-Papoul ; Saint-Paul-lès-Dax ; Semur-en-Brionnais.

4) Des ailes crochets peuvent être signalées aussi à Carcassonne (fig. 562) à Cologne, (fig. 563) et à Elne (fig. 664).

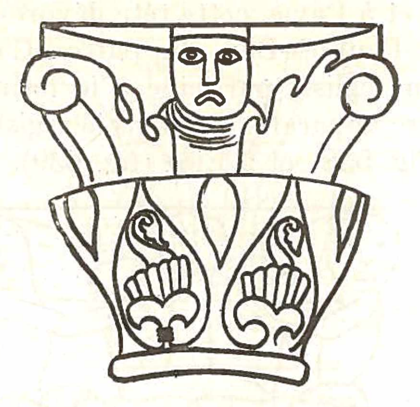


Fig. 538. — Corneilla-de-Conflent
Chapiteau

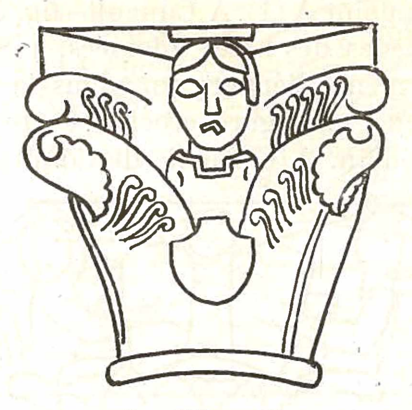


Fig. 539. — Elne
Chapiteau



Fig. 540. — Milan
Chapiteau de Saint-Ambroise

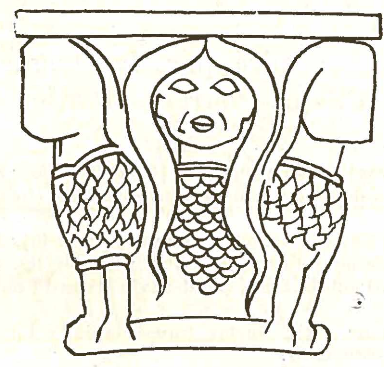


Fig. 541. — Pavie
Chapiteau de Saint-Michel



Fig. 542. — Saint-Martin-du-Canigou
Chapiteau



Fig. 543. — Aoste. Chapiteau

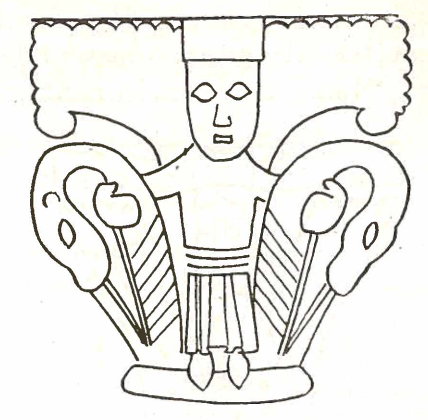


Fig. 544. — Estany. Chapiteau

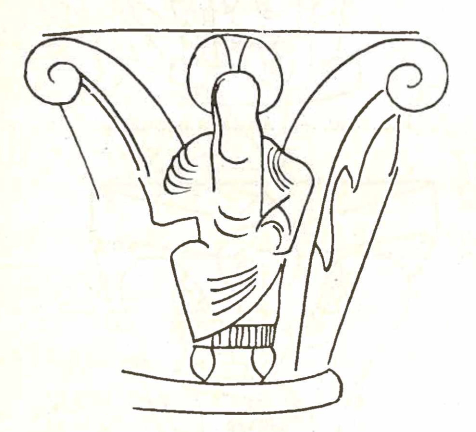


Fig. 545. — Garchizy. Chapiteau

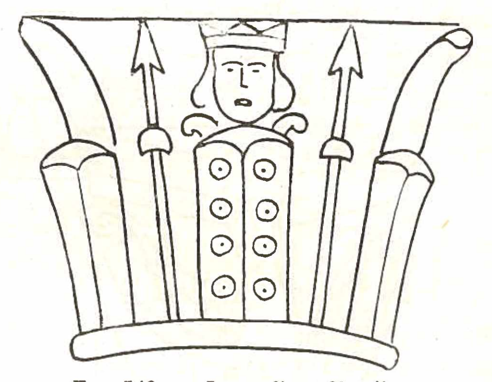


Fig. 546. — Lavaudieu. Chapiteau

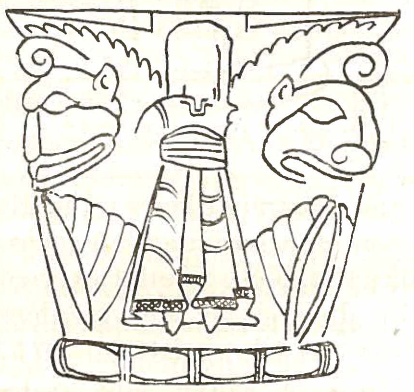


Fig. 547. — Ripoll. Chapiteau

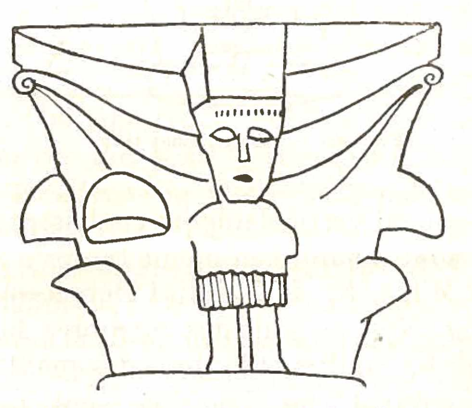


Fig. 548. — Saint-Papoul. Chapiteau

Vézelay par exemple. Il est intéressant de voir comment ces baguettes, elles aussi, subissent des transformations. A Caen (fig. 556) et au Mans, elles deviennent cols d'oiseaux. Longs et raides, ils

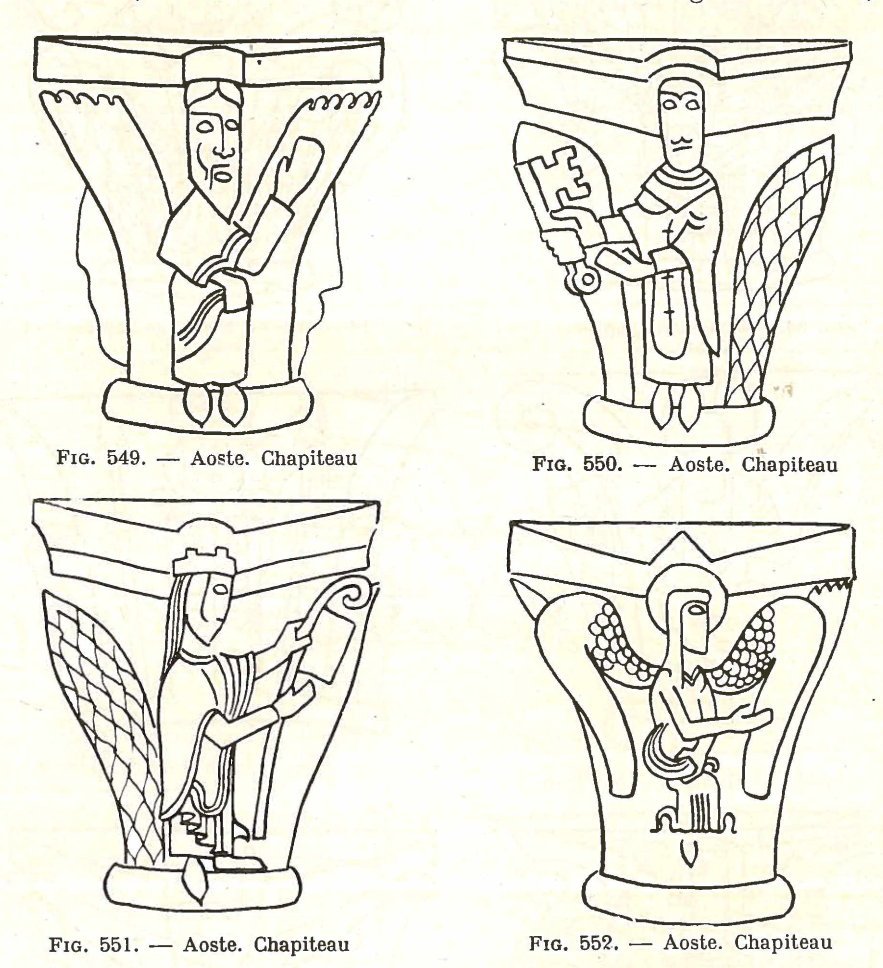


Fig. 549. — Aoste. Chapiteau

Fig. 550. — Aoste. Chapiteau

Fig. 551. — Aoste. Chapiteau

Fig. 552. — Aoste. Chapiteau

tombent verticalement vers l'astragale que rejoignent leurs têtes. Ils y sont moulure en même temps qu'élément anatomique d'un corps. A Milan (fig. 557), Saint-Benoît-sur-Loire (fig. 558), Saint-Révérien (fig. 559), ce sont des membres humains disposés de telle manière que les jambes et les bras dessinent les baguettes du registre médian. A Orcival (fig. 560), ce sont des bâtons, à Volvic (fig. 561)

des hampes d'étendards, tenues par les anges. Ces changements peuvent être plus complexes encore. A Saint-Révérien (fig. 562), ils représentent les bras de la balance tenue par saint Michel dans la scène du Jugement Dernier, à Banesemblant (fig. 563), les montants du fauteuil où est assis l'ange qui préside à la pesée des âmes.

A l'intérieur de cette zone verticale apparaissent, comme à l'intérieur d'un crochet, différents êtres. Ce sont des oiseaux (Notre-Dame-du-Ronceray à Angers, fig. 564 ; Saint-Papoul,

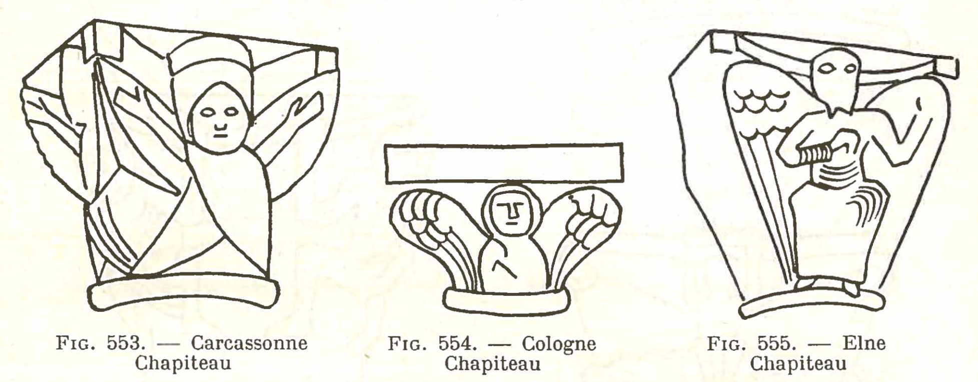


FIG. 553. — Carcassonne Chapiteau

FIG. 554. — Cologne Chapiteau

FIG. 555. — Elne Chapiteau

fig. 565), des quadrupèdes (Saint-Savin, Hautes-Pyrénées, fig. 566 ; Toulouse, fig. 567), des poissons (Saint-Martin-du-Canigou), dont les contours sont étroitement adaptés au cadre. On y trouve aussi les objets les plus variés. Ainsi sur un chapiteau provenant de la Daurade (musée de Toulouse, fig. 568), ce registre est donné par le relief de tout un édifice, dont la forme architecturale correspond bien à sa structure. A Besse-en-Chandesse, Milan, Montsaunès (fig. 569) et à Saint-Nectaire, on voit une croix ; à Saint-Nectaire encore, une petite colonne décorative qui semble soutenir le tailloir. A Lescar (fig. 570) et à Saint-Gaudens (fig. 571), cette colonne s'épanouit en arbre du Paradis. Adam et Ève, figurés en personnages-crochets, complètent l'ensemble. A Aoste (fig. 470), Elne, Gravedona, Le Mans, Ripoll, Saint-Pierre-le-Moûtier, Serrabone, le registre est formé par des ailes d'oiseaux, d'anges et de monstres, dont les corps appartiennent au type I, à Airvault, Mozac, Oloron et à Saint-Nectaire par des boucliers.

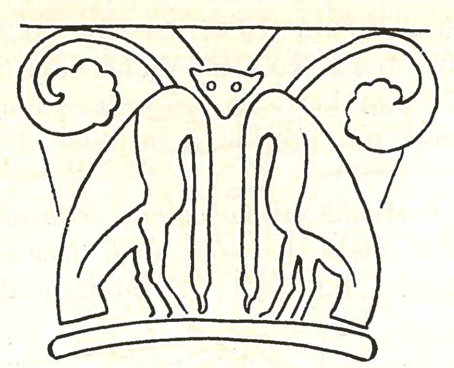


Fig. 556. — Caen. Chapiteau

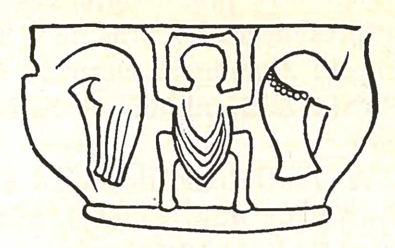


Fig. 557. — Milan. Chapiteau

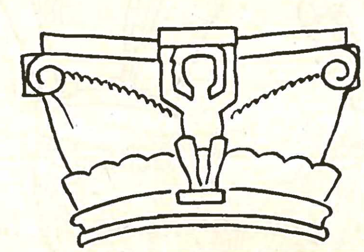


Fig. 558. — Saint-Benoît-sur-Loire
Chapiteau



Fig. 559. — Saint-Révérien. Chapiteau

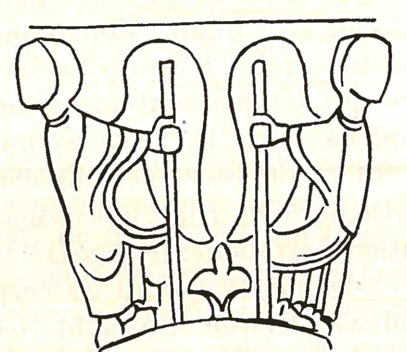


Fig. 560. — Orcival. Chapiteau



Fig. 561. — Volvic. Chapiteau

IV. *Compositions figurées du registre médian amplifié*

Ce registre médian grandit et se transforme lui aussi en une sorte de crochet installé au milieu de la face.

On remplace ce crochet tantôt par des volutes, tantôt par

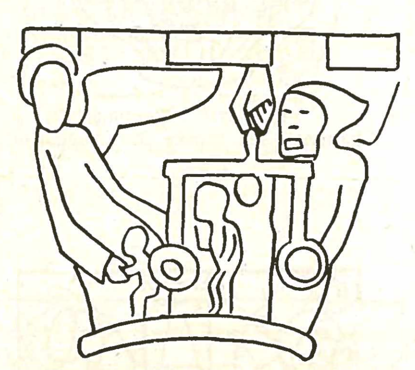


Fig. 562. — Saint-Révérien. Chapiteau



Fig. 563. — Banesemblant. Chapiteau

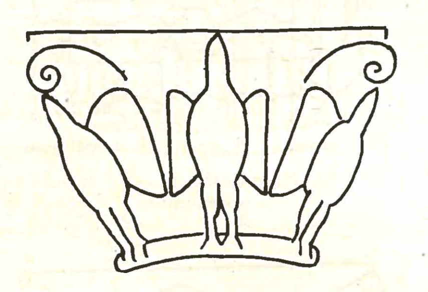


Fig. 564. — Angers
Chapiteau de N.-D.-du-Ronceray

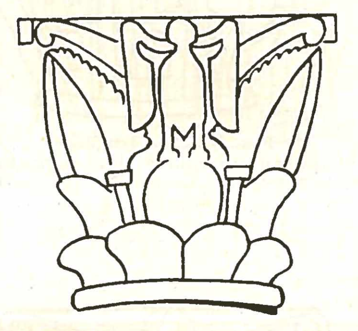


Fig. 565. — Saint-Papoul. Chapiteau

une auréole (Lescar; San Juan de la Pena, fig. 572; Saint-Sever fig. 573; Vienne) tantôt par une arcade décorative (l'Ile-Bouchard, fig. 574; Saint-Benoît-sur-Loire, fig. 575; Tarragone), renfermant une ou plusieurs figures. Ce sont ces formes architecturales plus fermes et peut-être plus austères, qui dominent désormais le relief, qui lui suggèrent l'économie de sa structure qui les rattachent à l'ordonnance du chapiteau. A Beaugency (fig. 576)

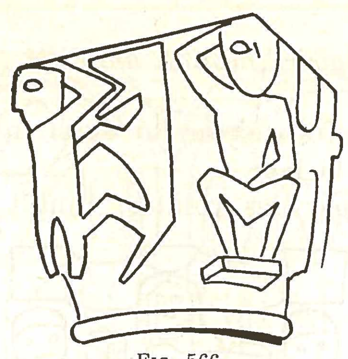


Fig. 566
Saint-Savin. Chapiteau



Fig. 567. — Toulouse
Chapiteau du musée des Augustins



Fig. 568. — Toulouse
Chapiteau du musée des Augustins



Fig. 569. — Montsaunès. Chapiteau

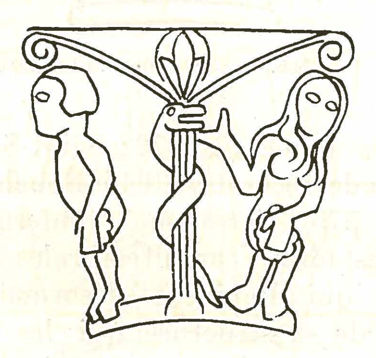


Fig. 570. — Lescar. Chapiteau



Fig. 571. — Saint-Gaudens
Chapiteau



Fig. 572. — San Juan de la Peña
Chapiteau



Fig. 573. — Saint-Sever. Chapiteau

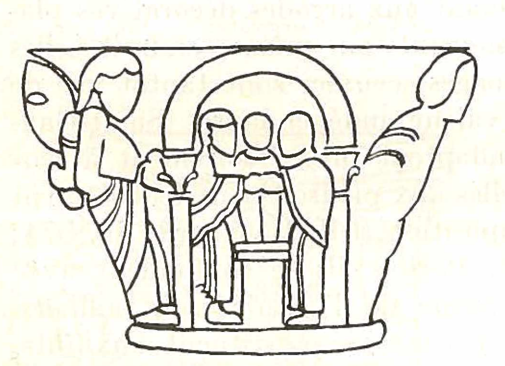


Fig. 574. — L'Ile-Bouchard
Chapiteau

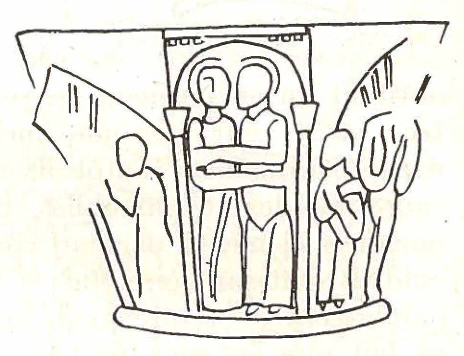


Fig. 575. — Saint-Benoît-sur-Loire
Chapiteau

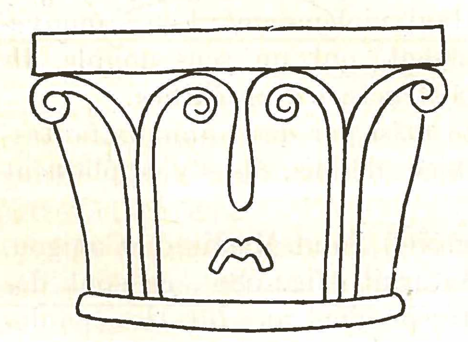


Fig. 576. — Beaugency. Chapiteau



Fig. 577. — Cunault. Chapiteau

ces volutes traduisent les traits d'une tête énorme remplissant toute la face de la corbeille, leurs spirales dessinent les yeux et ce sont leurs lignes prolongées qui donnent les contours d'un nez aplati. Cette tête se retrouve aussi à Cunault (fig. 577) où elle est combinée avec des pattes prenant la forme des crochets d'angles. Appuyées sur l'astragale, les coudes buttant contre le tailloir, elles semblent s'efforcer de soulever leur corps caché derrière le chapiteau. A Oloron (fig. 578), ce visage prend un aspect fantastique par la multiplication des profils : trois nez, trois bouches, trois mentons, deux yeux et un front unique.



Fig. 578. — Oloron. Chapiteau

Quant aux arcades décoratives placées souvent au même endroit, elles abritent un ou plusieurs personnages; ceux-ci sont tantôt vus de face et ils ont presque une valeur indépendante (Saint-Gaudens; Tarragone), tantôt ils s'adaptent plus étroitement à leur cadre. Raides et immobiles, collés aux piédroits, ils leur doivent quelques éléments de leur composition (l'Ile-Bouchard, fig. 574; Saint-Benoît-sur-Loire, fig. 579). Parfois ils se confondent avec l'architecture et prennent la forme de l'arcade qui, ailleurs, ne fait que les encadrer. Leurs jambes se substituent aux fûts, les troncs s'inclinent selon la courbe de l'archivolte, les têtes indiquent la clef centrale. A Poitiers (fig. 580), ces personnages se tirent par la barbe, à Saint-Pierre-le-Moûtier (fig. 581 et 582), ils s'embrassent, à Vézelay, ils luttent violemment. Leurs mouvements, si spontanés qu'ils paraissent, ont un sens double. Ils rendent une action aussi bien que la structure d'un édifice.

L'arcature peut être transcrite aussi par des animaux fantastiques. Plus élastiques et moins bien définis, ils s'y appliquent avec plus de souplesse.

A Brioude (fig. 583), Ripoll (fig. 584), Saint-Martin-du-Canigou, Saint-Révérien (fig. 585), Saint-Saturnin (fig. 586), ce sont des bêtes affrontées dont les troncs correspondent aux fûts, les épaules aux impostes, les cous aux arcs, les têtes à la clef centrale. A Cor-

neilla-de-Conflent, Elne (fig. 587), Ripoll, Saint-Paul-lès-Dax (fig. 588 et 589), Serrabone (fig. 591), Valence (fig. 590) et Villefranche-de-Conflent (fig. 592), la même structure est réalisée par un oiseau ou un quadrupède unique. Le corps s'allonge pour suivre la

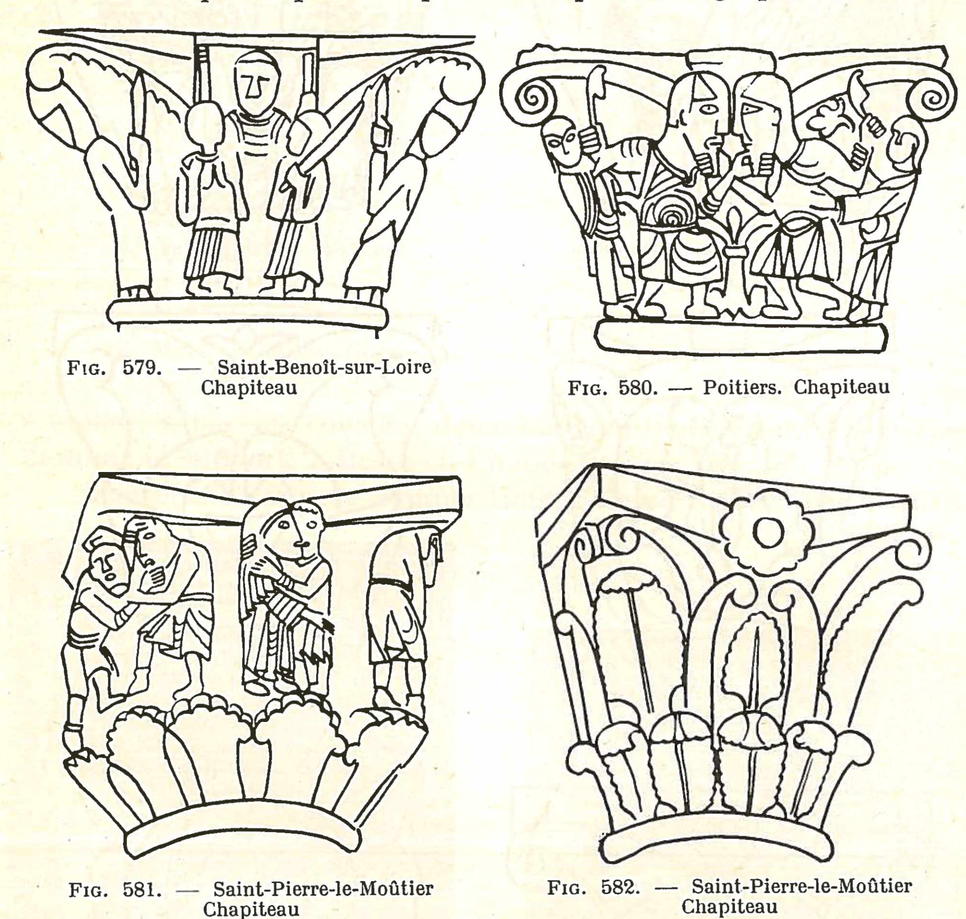


Fig. 579. — Saint-Benoît-sur-Loire Chapiteau

Fig. 580. — Poitiers. Chapiteau

Fig. 581. — Saint-Pierre-le-Moûtier Chapiteau

Fig. 582. — Saint-Pierre-le-Moûtier Chapiteau

courbe d'une archivolte reposant sur les fûts transformés en pattes et en cou.

On construit souvent le même arc par l'assemblage de différentes figures et de différents objets. A Notre-Dame-du-Port de Clermont-Ferrand (fig. 593), ce sont les ailes des anges-crochets qui constituent cette singulière voussure dont les piédroits sont

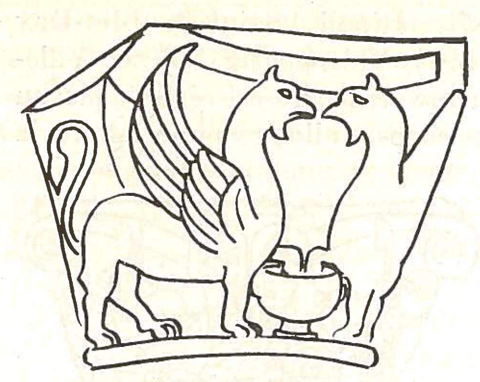


FIG. 583. — Brioude. Chapiteau

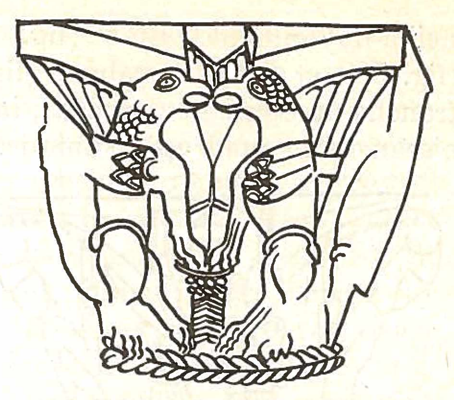


FIG. 584. — Ripoll. Chapiteau



FIG. 585. — Saint-Révérien Chapiteau



FIG. 586. — Saint-Saturnin Chapiteau

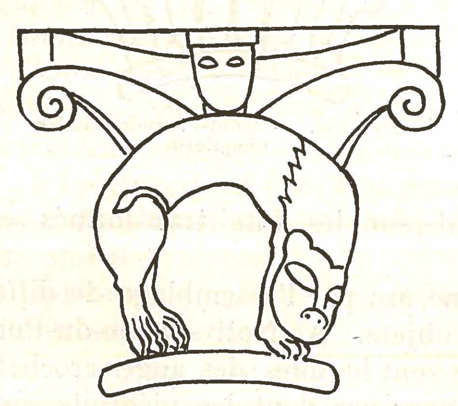


FIG. 587. — Elne. Chapiteau



FIG. 588. — Saint-Paul-lès-Dax Chapiteau

donnés par des phylactères. Un personnage sous arcade se retrouve au milieu. A Brioude (fig. 594), les ailes des anges de Clermont sont

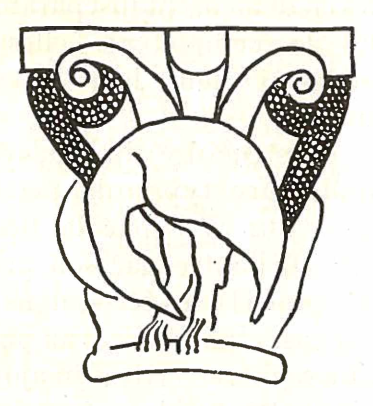


Fig. 589. — Saint-Paul-lès-Dax
Chapiteau

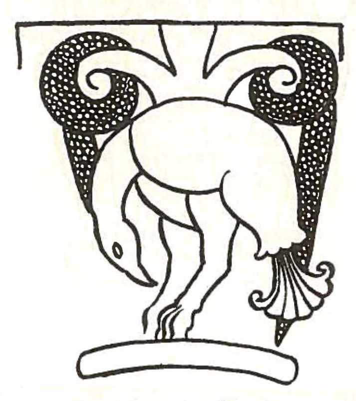


Fig. 590. — Valence
Chapiteau

remplacées par les cous de deux ânes musiciens dont les harpes figurent le support, à Besse-en-Chandesse (fig. 595), par des béliers.

Toute une série de compositions s'élabore ainsi, par l'ordon-



Photo J. B.

Fig. 591. — Serrabone
Chapiteau

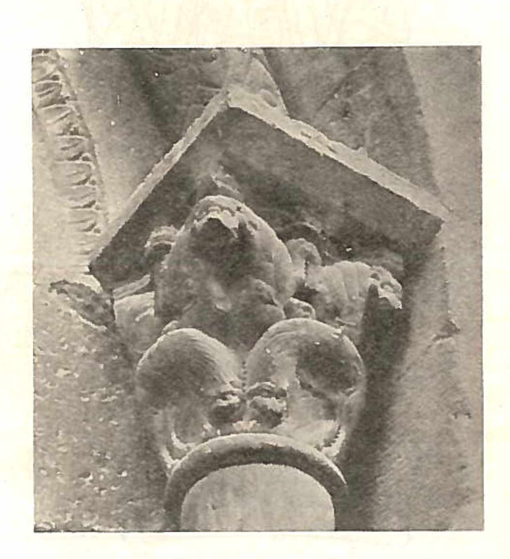


Fig. 592. — Villefranche-de-Conflent
Chapiteau



Fig. 593. — Clermont-Ferrand
Chapiteau

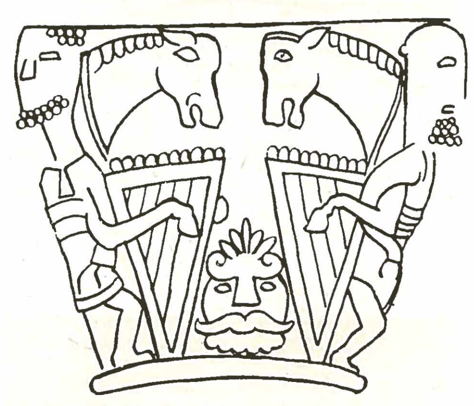


Fig. 594. — Brioude. Chapiteau

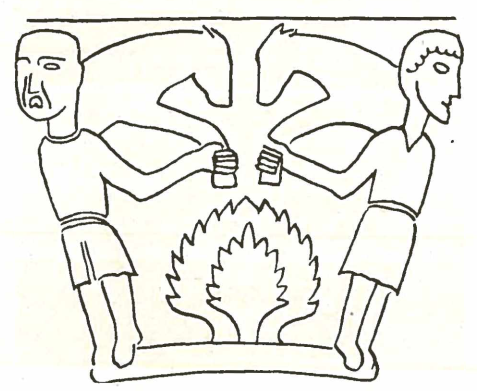


Fig. 595. — Besse-en-Chandesse
Chapiteau

nance architecturale. Déterminées par l'un de ses éléments, elles en demeurent inséparables, elles le complètent, elles le traduisent dans leur langage figuré.

La structure du crochet a défini deux types de personnages, l'un axé par la flèche (type I), l'autre par son profil A-B (type II), les têtes, dans les deux cas, étant placées au point A. Le registre vertical en ajoute trois autres : le personnage frontal, sculpté au milieu de la face (type III), le personnage-pilier, dont le corps raide et immobile est commandé par le piédroit de l'arcade sous laquelle il s'abrite (type IV), enfin le personnage-arcade (type V). Ce ne sont là que quelques-uns des types les plus répandus que nous isolons d'un plus vaste ensemble. Types impersonnels, fixés une fois pour toutes, ils se répètent constamment, sculptés sur la même place du chapiteau. Nés en fonction d'une forme architectonique, ils semblent participer à la vie du support.

Ce sont aussi les figurants de mises en scène dont nous tâcherons plus tard de préciser la technique.



Fig. 596. — Saint-Pierre-le-Moûtier Chapiteau



Fig. 597. — Issoire. Chapiteau

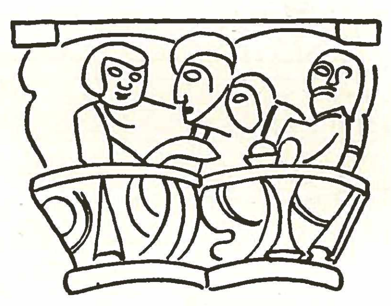


Fig. 598. — San Juan de la Pena Chapiteau



Fig. 599. — Saint-Pons. Chapiteau

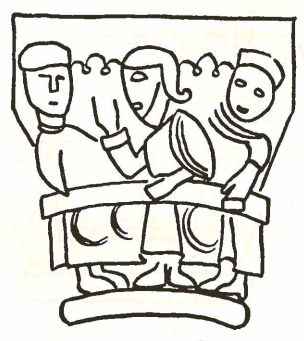


Fig. 600. — Valence. Chapiteau

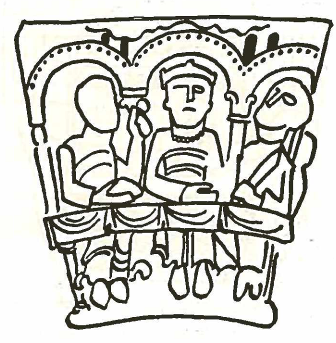


Fig. 601. — Vézelay. Chapiteau

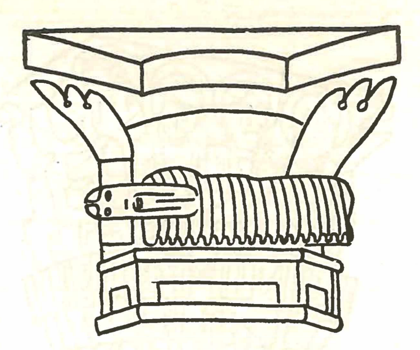


Fig. 602. — Aoste. Chapiteau

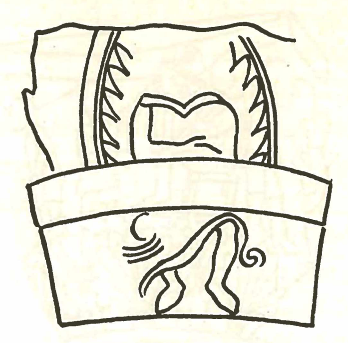


Fig. 603. — Cluny. Chapiteau

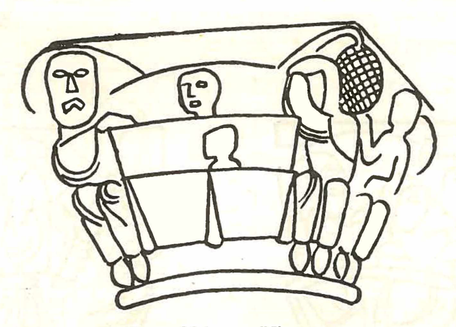


Fig. 604. — Vienne
Chapiteau de Saint-Maurice

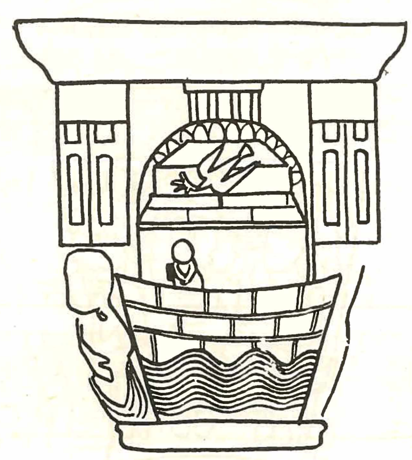


Fig. 605. — San Cugat del Vallès
Chapiteau

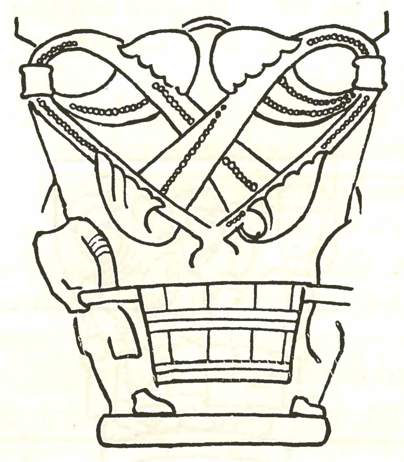


Fig. 606. — Gérone
Chapiteau

V. *Compositions figurées de la zone horizontale*

L'ordonnance du chapiteau est souvent complétée — nous l'avons déjà vu — par une zone horizontale, limitée d'un côté par l'astragale, de l'autre par la ligne C-C. Décorée, tantôt d'une



Cliché de la Comm. des M. H.
FIG. 607. — Conques. Chapiteau



Cliché de la Comm. des M. H.
FIG. 608. — Vézelay. Chapiteau

rangée de petits crochets, tantôt de feuillages, souvenir du chapiteau corinthien, elle aussi peut renfermer un relief figuré.

A Saint-Pierre-le-Moûtier (fig. 596), ce registre, épannelé avec beaucoup de fermeté, forme une sorte de piédestal sur lequel on voit se placer les personnages. Ce piédestal fait souvent place à une table qui contourne le chapiteau (1). Elle constitue aussi une sorte de socle sur lequel on voit se dresser les torses des convives, comme des bustes isolés de statues (fig. 597-601).

(1) Airvault ; Arles ; Chauriat ; Hagetmau ; l'Ile-Bouchard ; Issoire (fig. 597); Lescar ; Luz ; San Juan de la Peña (fig. 598) ; Saint-Nectaire ; Saint-Pons (fig. 599) ; Saint-Sever ; Tarragone ; Valence (fig. 600) ; Vézelay (fig. 601) ; Vienne.

Fig. 609. — Oloron
Chapiteau de Sainte-Marie

Fig. 610. — Saintes
Chapiteau de Saint-Eutrope

Fig. 611. — Gérone. Chapiteau

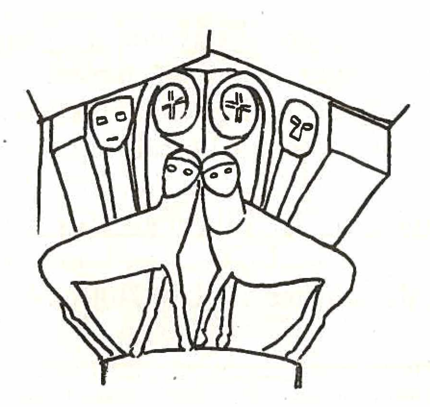


Fig. 612. — Luz. Chapiteau

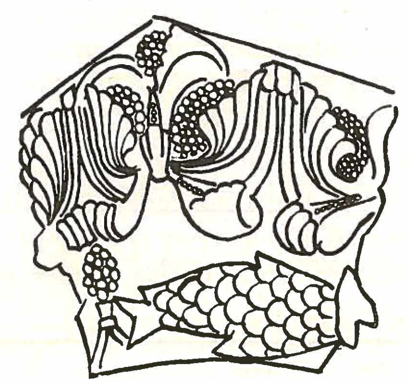


Fig. 613. — San Cugat del Vallès

A Aoste (fig. 602), cette table est remplacée par un lit, à Cluny (fig. 603) par des phylactères, à Montsaunès et à Saint-Maurice de Vienne (fig. 604) par un sarcophage, à San Cugat del Vallès (fig. 605) par un bateau, à Gérone (fig. 606) par une cuve, à Saint-Benoît-sur-Loire, par une simple bande décorative qui met bien en valeur l'horizontale de l'astragale, à Conques (fig. 607) par la muraille d'une tour au-dessus de laquelle apparaissent les visages des personnages-crochets dont le corps demeure invisible.

Les animaux eux aussi se retrouvent dans ce registre. Ce sont des taureaux (Vézelay, fig. 608), des lions (Lescar ; Oloron ; fig. 609 ; San Cugat del Vallès ; Saint-Sever ; Toulouse ; Villefranche-de-Conflent), des griffons (Saint-Benoît-sur-Loire ; Saintes, fig. 610), des béliers (Aoste ; Arles), des bœufs (Gérone, fig. 611), des lapins (San Cugat del Vallès), des oiseaux (Saint-Papoul) ou des monstres (Biron ; Luz, fig. 612 ; San Cugat del Vallès, fig. 613). Tantôt le corps tout entier occupe et remplit le registre inférieur (1), tantôt la tête se hausse et devient crochet d'angle (2). On y retrouve aussi le corps humain couché horizontalement (fig. 614-618), seul (3) ou par couples de personnages affrontés (4). Mais qu'il y en ait un ou deux, qu'il s'agisse d'animaux, d'hommes ou de monstres, d'un sarcophage ou d'une table, le relief est toujours inscrit dans le même bloc et il se soumet rigoureusement au cadre qu'il remplit.

Les petits crochets qui parcourent souvent ce registre subissent plusieurs métamorphoses. A Marcillac (fig. 619) et à Saint-Papoul (fig. 620), ils se transforment en têtes d'animaux. A Airvault (fig. 621), Elne, Saint-Benoît-sur-Loire (fig. 622), en têtes humaines. A Notre-Dame-du-Ronceray à Angers (fig. 623), ces têtes sont portées par un corps tout entier. A Aoste (fig. 624), Saint-Benoît-sur-Loire et Saint-Nectaire, ce sont encore des personnages qui, composés de la même manière, décorent la partie inférieure du chapiteau.

(1) Arles ; Lescar ; Oloron ; Saint-Benoît-sur-Loire ; San Cugat del Vallès ; Saint-Papoul ; Toulouse.

(2) Biron ; Gérone ; San Cugat del Vallès ; Saint-Sever ; Villefranche-de-Conflent.

(3) Aoste ; Caen (fig. 614) ; Elne (fig. 615) ; Gérone ; Moissac ; Montsaunès ; Saint-Benoît-sur-Loire ; Saint-Gaudens ; Saint-Savinien.

(4) Caen (fig. 616) ; Gérone (fig. 617) ; Rieux-Minervois ; Saint-Benoît-sur-Loire ; San Cugat del Vallès (fig. 618).

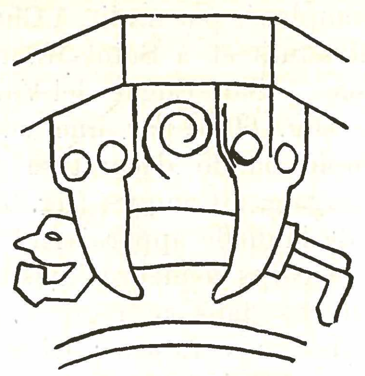


Fig. 614. — Caen. Chapiteau

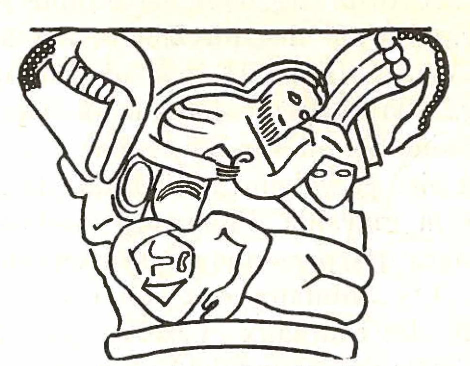


Fig. 615. — Elne. Chapiteau

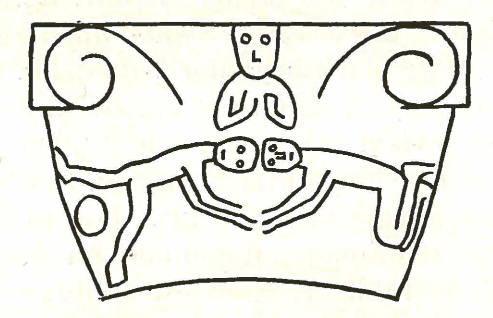


Fig. 616. — Caen. Chapiteau

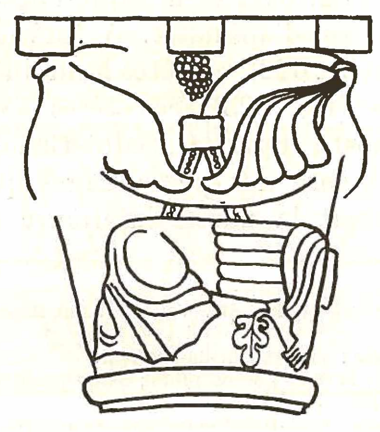


Fig. 617. — Gérone. Chapiteau

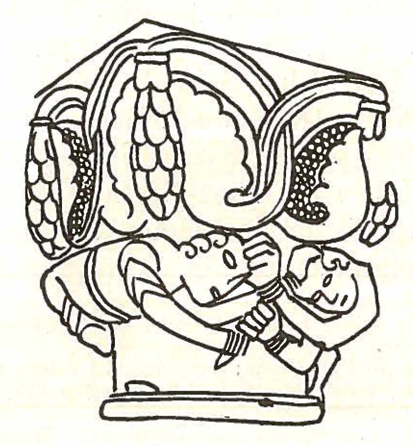


Fig. 618. – San Cugat del Vallès. Chapiteau

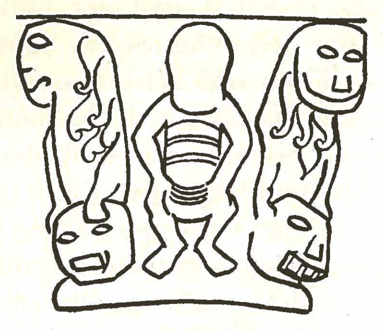


Fig. 619. — Marcillac. Chapiteau

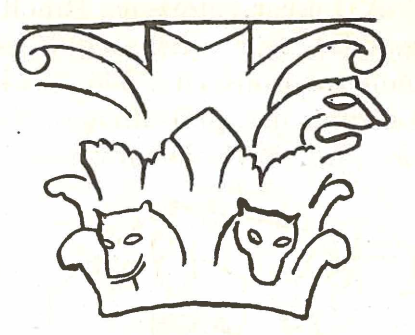


Fig. 620. — Saint-Papoul. Chapiteau

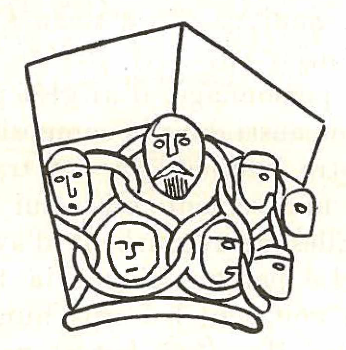


Fig. 621. — Airvault. Chapiteau

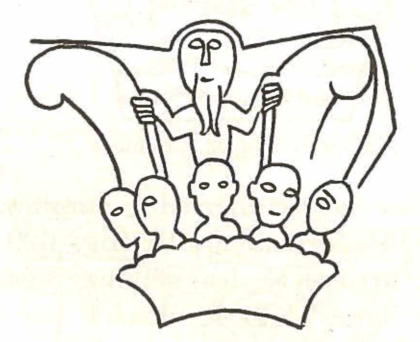


Fig. 622. — Saint-Benoît-sur-Loire
Chapiteau

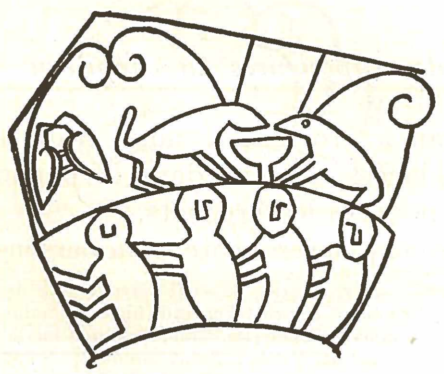


Fig. 623. — Angers
Chapiteau de N.-D. du Ronceray

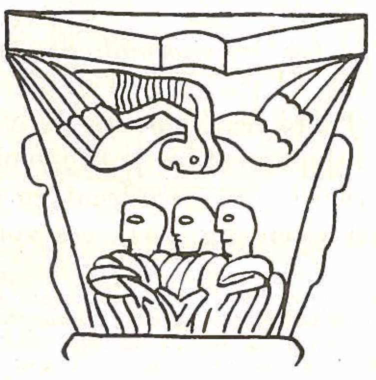


Fig. 624. — Aoste. Chapiteau

A Lescar, Moissac, Ripoll (fig. 625) et San Cugat del Vallès (fig. 605), leur relief ondulé est suivi par des vagues. A Saint-Benoît-sur-Loire (fig. 626), on les transcrit par une série d'arcades encadrant des personnages. Sur un autre chapiteau de la même église (fig. 627), ils dessinent une frise d'oiseaux. Ce sont deux rangées de feuillage (fig. 628) qui dictent tous leurs contours, la courbe du registre supérieur traçant les cous, celles du registre inférieur les dos. Tantôt architecture, tantôt image d'une bête, tantôt vagues du déluge, ces formes si diverses enrichissent, sans la modifier, l'ordonnance du chapiteau.

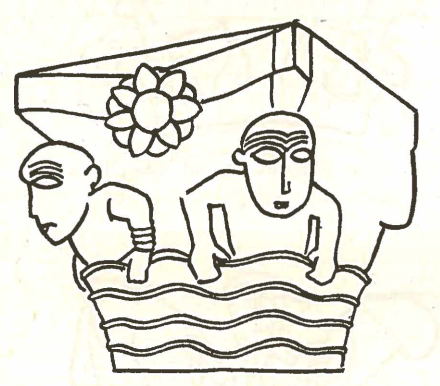


Fig. 625. — Ripoll. Chapiteau

Le personnage d'angle peut intervenir aussi dans la composition du registre inférieur par un traitement particulier des jambes. Leur mouvement est celui des feuilles ornementales (fig. 629-633). Elles se recourbent d'avant en arrière et les genoux s'écartent. Le point A fixant la tête, les lignes A-B le dos et les bras; on voit tout le corps humain traduit par une géométrie structurale. Il ne se borne pas à suivre la direction des poussées, mais par l'épannelage de ses jambes, il reprend aussi le profil d'une sorte de bandeau (1).

VI. *Les transformations des volutes supérieures du chapiteau*

Parmi les éléments du chapiteau à crochet, il nous reste à voir rapidement les petites volutes placées souvent dans la partie supérieure, qui encadrent en quelque sorte les crochets.

A Caen (fig. 634), ces volutes sont placées à côté d'un person-

(1) Angers; Aoste (fig. 629); Besse-en-Chandesse; Brioude; Clermont-Ferrand (fig. 630); Saint-Jacques-de-Compostelle; Cluny; Cunault; Elne; Jaca (fig. 631); Leire (fig. 632); Modène; Pavie; Prades; Ripoll (fig. 633); Saint-Benoît-sur-Loire; San Cugat del Vallès; Saint-Gaudens; Saint-Martin-du-Canigou; Saint-Michel-de-Cuxa; Saint-Pierre-le-Moûtier; Saint-Révérien; Saint-Savin (Hautes-Pyrénées); Toulouse; Vienne; Villefranche-de-Conflent.

nage type III. A Pavie (fig. 635) et à Souvigny (fig. 636), rattachées vers ses épaules, elles constituent ses bras, traités comme une moulure. A Neuvy-Saint-Sépulcre (fig. 637), Souvigny (fig. 638)

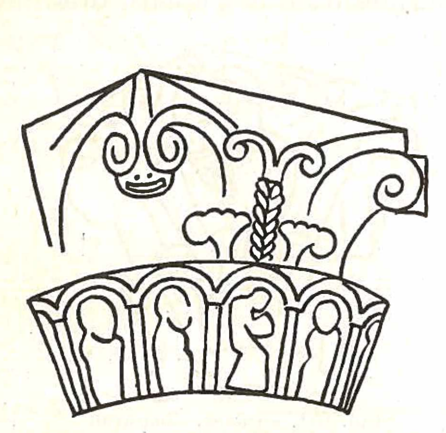


Fig. 626. — Saint-Benoît-sur-Loire Chapiteau

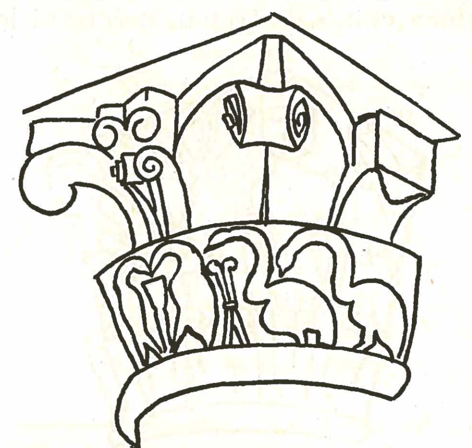


Fig. 627. — Saint-Benoît-sur-Loire Chapiteau

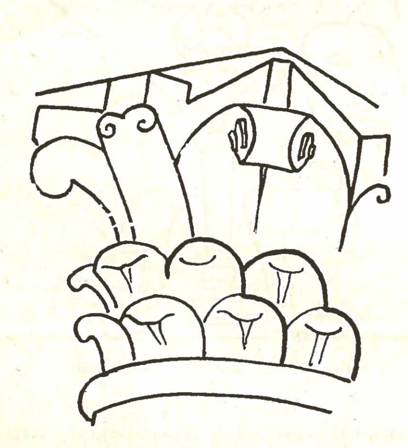


Fig. 628. — Saint-Benoît-sur-Loire Chapiteau

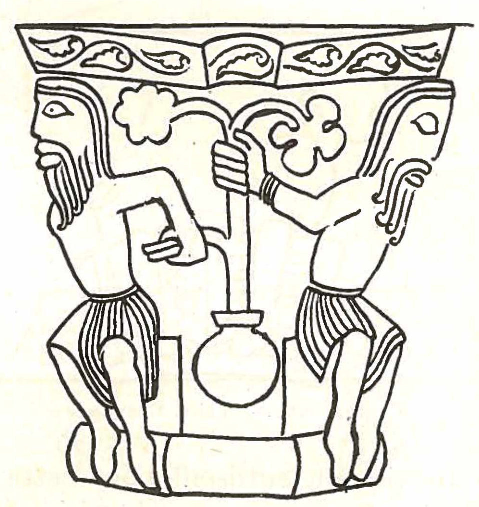


Fig. 629. — Aoste. Chapiteau

et à Saint-Benoît-sur-Loire, les mêmes volutes se transforment en longues mèches de cheveux. A Aoste (fig. 624), elles deviennent les ailes d'un ange dont le corps, attiré par le tailloir, flotte dans la partie supérieure.

A Saint-Martin-du-Canigou (fig. 639-641), ce ne sont que les extrémités de ces branches qui se changent en têtes fantastiques. Deux cercles indiquant les yeux, une droite dessinant la bouche, deux coups de trépan précisant les narines d'un nez aplati, presque



Fig. 630. — Clermont-Ferrand Chapiteau



Fig. 631. — Jaca. Chapiteau

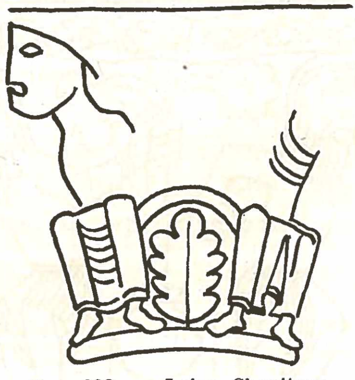


Fig. 632. — Leire. Chapiteau

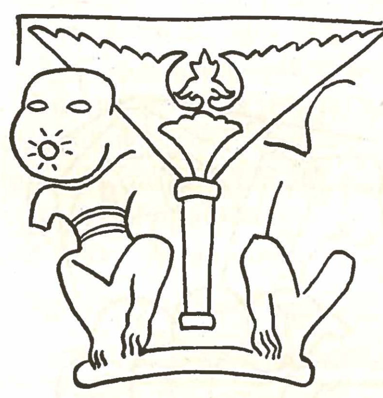


Fig. 633. — Ripoll. Chapiteau

inexistant, suffisent pour cette métamorphose. La baguette, ainsi décorée, s'anime par la vision d'un être. Et l'on devine déjà dans ses lignes d'une régularité parfaite, l'ondulation secrète d'un corps qui, en effet, ne tarde pas à apparaître. A Saint-Benoît-sur-Loire (fig. 642-645), il ressort avec plus de vigueur. Dans son cou enroulé en spirale, dans les courbes de sa queue se perçoit la pulsation d'une vie organique. C'est un dragon à corps de serpent,

pattes de quadrupède, à tête sauvage, avec des yeux énormes et une gueule béante qui décore la partie supérieure du chapiteau.

A Milan (fig. 646), Le Puy (fig. 647) et Tarragone (fig. 648),

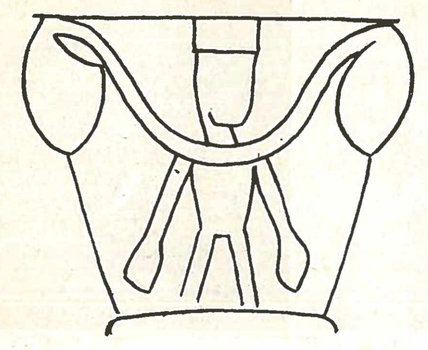


Fig. 634. — Caen. Chapiteau



Fig. 635. — Pavie. Chapiteau

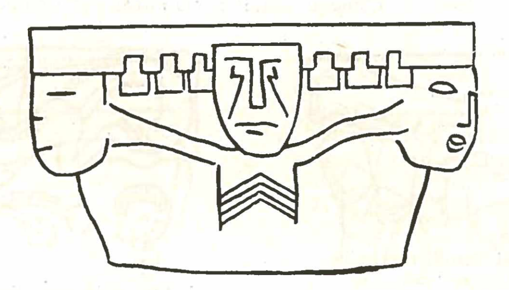


Fig. 636. — Souvigny. Chapiteau



Fig. 637. — Neuvy-Saint-Sépulcre Chapiteau

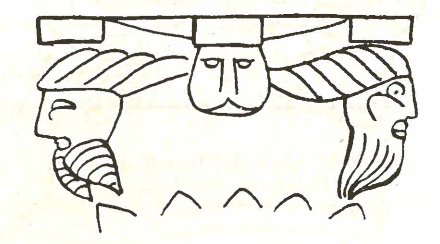


Fig. 638. — Souvigny. Chapiteau

ce dragon est remplacé par un oiseau, à Auzon (fig. 649) par un ange, à Lescure (fig. 650) par un quadrupède, à Neuvy-Saint-Sépulcre (fig. 651), par un monstre aux pattes collées au corps



Cliché J. B.

FIG. 639. – Saint-Martin-du-Canigou. Détail de chapiteau



Cliché J. B.

FIG. 640. – Saint-Martin-du-Canigou. Détail de chapiteau



Cliché J. B.

FIG. 641. – Saint-Martin-du-Canigou. Détail de chapiteau

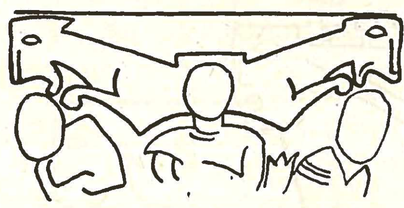


FIG. 642. — Saint-Benoît-sur-Loire
Détail de chapiteau

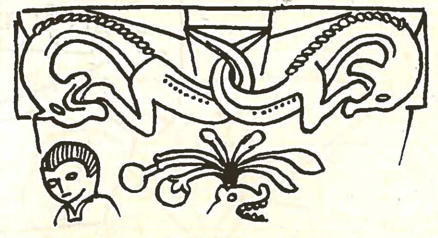


FIG. 643. — Saint-Benoît-sur-Loire
Détail de chapiteau

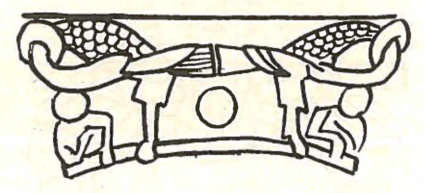


FIG. 644. — Saint-Benoît-sur-Loire
Détail de chapiteau

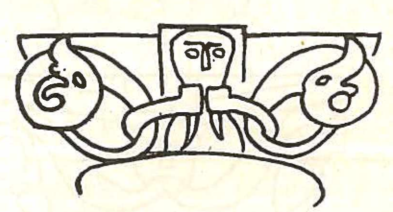


FIG. 645. — Saint-Benoît-sur-Loire
Détail de chapiteau

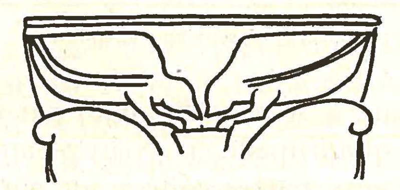


FIG. 646. — Milan. Détail de chapiteau

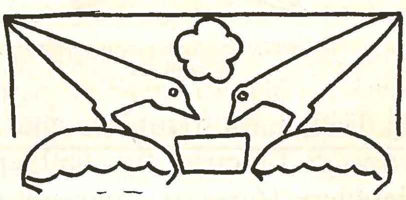


FIG. 647. — Le Puy. Détail de chapiteau

par l'attraction de la baguette. A Aoste (fig. 652), Saint-Menoux (fig. 653) et Saint-Papoul (fig. 654), ce sont des lions, des griffons

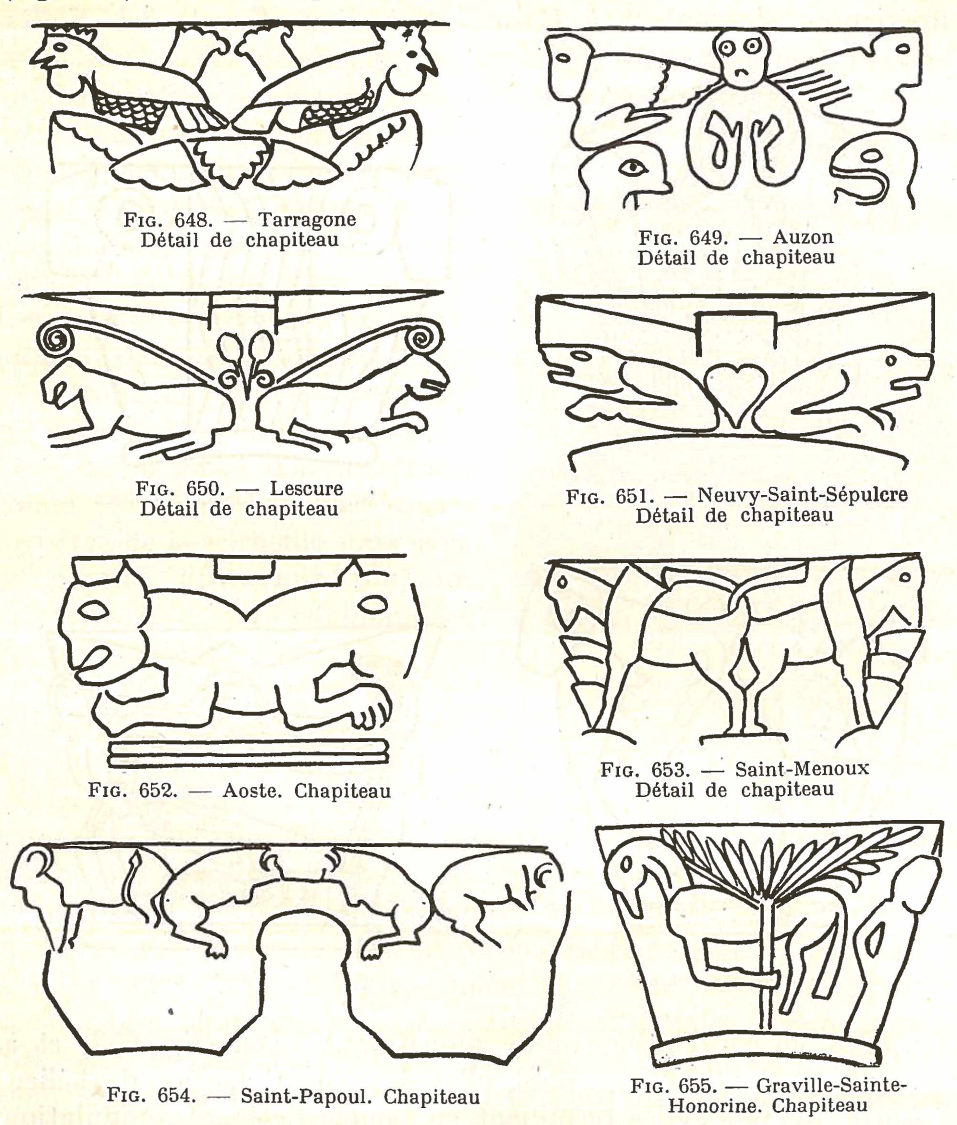


Fig. 648. — Tarragone Détail de chapiteau

Fig. 649. — Auzon Détail de chapiteau

Fig. 650. — Lescure Détail de chapiteau

Fig. 651. — Neuvy-Saint-Sépulcre Détail de chapiteau

Fig. 652. — Aoste. Chapiteau

Fig. 653. — Saint-Menoux Détail de chapiteau

Fig. 654. — Saint-Papoul. Chapiteau

Fig. 655. — Graville-Sainte-Honorine. Chapiteau

ou des boucs dont l'échine épouse exactement les contours de ce cadre qui couvrent une grande partie de la face. A Graville-Sainte-Honorine (fig. 655), c'est un cheval ; à Saint-Papoul et à Cor-

neilla-de-Conflent, un lion qui, obéissant aux mêmes volutes, occupe la même place ; les spirales qui terminent ces branches supérieures s'enroulent à Cosne et à San Cugat del Vallès

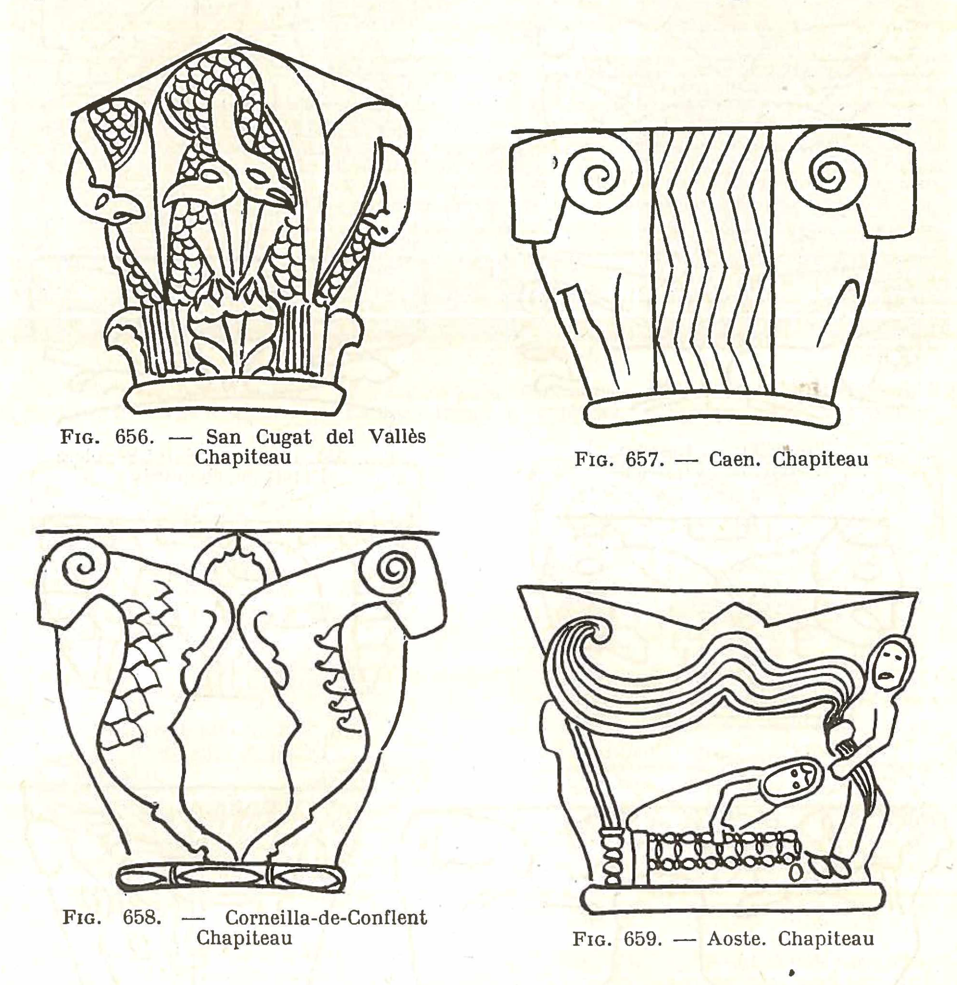


Fig. 656. — San Cugat del Vallès Chapiteau

Fig. 657. — Caen. Chapiteau

Fig. 658. — Corneilla-de-Conflent Chapiteau

Fig. 659. — Aoste. Chapiteau

(fig. 656), en col d'oiseau ou de monstre. A Caen (fig. 657) et à Corneilla-de-Conflent (fig. 658), elles deviennent cornes de bélier A Aoste (fig. 659), elles terminent en boucle l'élégante ondulation d'un voile qui se développe comme une flamme.

VII. *Différentes combinaisons de ces compositions*

La structure de chacun des registres, de chacun des crochets ou des volutes détermine ainsi un nombre relativement limité de variations. Les crochets et le registre vertical renferment généralement les mêmes personnages. Le registre horizontal est plus conforme à la structure d'une table, d'un lit ou d'un bateau. Les volutes supérieures se transforment en dragons ou en serpents, les spirales en cous d'oiseaux ou en cornes de béliers. A l'intérieur de ce motif d'architecture, comme à l'intérieur de divers registres de la corbeille joue avec un caprice apparent tout un répertoire de formes commandées par le chapiteau.



Cliché de la Comm. des M. H.

Fig. 660. — Dijon
Chapiteau de Saint-Bénigne

Des bêtes en formes d'arcades (Corneilla-de-Conflent; Serrabone, fig. 591; Villefranche-de-Conflent, fig. 592), ou de rectangle (Saint-Bénigne de Dijon, fig. 660), s'enlacent à des monstres doubles, à des êtres fabuleux, mi-oiseau, mi-serpent, dessinés par les courbes des crochets, en transposant l'architecture du chapiteau dans celle de la chimère. Des corps sinueux contournent la corbeille et l'animent par le remous de leurs formes fantastiques.

On voit se combiner sur le même chapiteau plusieurs types de personnages, figurant des scènes historiées différentes. A Saint-Sever (fig. 661), le personnage, type III, entouré de bêtes, représente Daniel dans la fosse aux lions; à Oloron (fig. 662), Ève tentée par le serpent; à Lescar (fig. 663) et à San Juan de la Peña, le Christ ou Dieu le Père encadrés d'une auréole, portée par les anges. A Saint-Sever (fig. 664), il figure la Vierge de l'Épiphanie, à Valence (fig. 665) le Bon Pasteur, à Saint-Nectaire (fig. 666)



Fig. 661. — Saint-Sever. Chapiteau

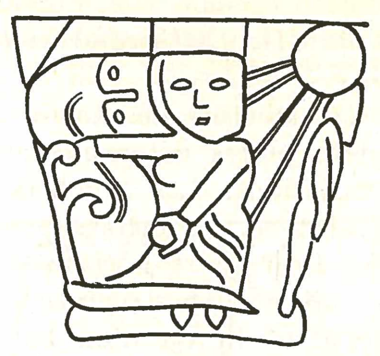


Fig. 662. — Oloron. Chapiteau



Fig. 663. — Lescar. Chapiteau



Fig. 664. — Saint-Sever. Chapiteau



Fig. 665. — Valence. Chapiteau



Fig. 666. — Saint-Nectaire. Chapiteau



Fig. 667. — La Sauve-Majeure Chapiteau



Fig. 668. — Vézelay. Chapiteau



Fig. 669. — Vézelay. Chapiteau

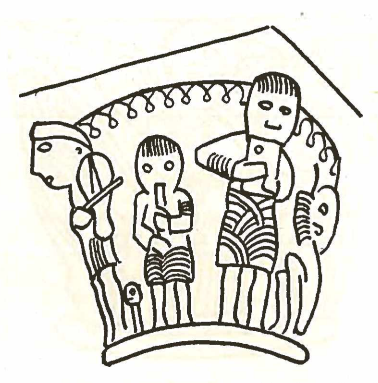


Fig. 670. — Bourbon-l'Archambault Chapiteau



Fig. 671. — Mozac. Chapiteau



Fig. 672. — Mozac. Chapiteau



FIG. 673. — Clermont-Ferrand
Chapiteau



FIG. 674. — Clermont-Ferrand
Chapiteau

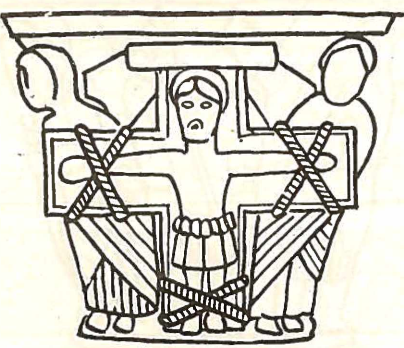


FIG. 675. — Besse-en-Chandesse
Chapiteau

un démon combattu par les anges-crochets. Les mêmes personnages-crochets interviennent dans la scène du Péché (La Sauve-Majeure, fig. 667), dans la tentation d'un saint (Vézelay, fig. 668), dans la décollation de saint Jean (Vézelay, fig. 669). A Bourbon-l'Archambault (fig. 670), ils deviennent les musiciens d'un orchestre. A Mozac (fig. 671 et 672), ils figurent tantôt les Saintes Femmes au tombeau, tantôt des guerriers ; à Clermond-Ferrand (fig. 673 et 674), soit l'expulsion du Paradis, soit les anges célébrant l'entrée de Marie au ciel. A Besse-en-Chandesse (fig. 675), ils se retrouvent dans le martyre de saint André, attaché à la croix et assisté de deux anges ; à Santa Maria de Aguilar de Campóo (musée de Madrid, nº 188, fig. 676), dans le relief de la Résurrection, les personnages-crochets y étant, l'un — l'ange, l'autre — l'une des femmes préparant le linceul, le personnage du milieu (type III), le Christ montrant ses plaies. Assis, les bras levés, il ressemble étrangement au Daniel dans la fosse aux lions qui à Toulouse (fig. 677) occupe la même place sur le chapiteau.

Le personnage couché, inscrit dans la zone horizontale, est susceptible de revêtir, lui aussi, plusieurs formes et plusieurs significations. A Caen, on le voit tomber

dans les becs de deux énormes têtes fantastiques, comme le lapin de San Cugat del Vallès, dans les serres de l'aigle.

A Saint-Gaudens (fig. 678), il est attaqué par une bête. A Aoste (fig. 679), il représente Jacob au-dessus duquel se dresse l'échelle portant les anges qui montent vers le ciel. A Montsaunès (fig. 680), il est prosterné devant le Christ dont il baise les pieds. A San Cugat del Vallès, dans une scène de la Psychomachie, il gît, blessé par des guerriers. A Rieux-Minervois, il soutient le nimbe du Sauveur. A Saint-Nectaire, il est le mort réveillé pour le Jugement Dernier.

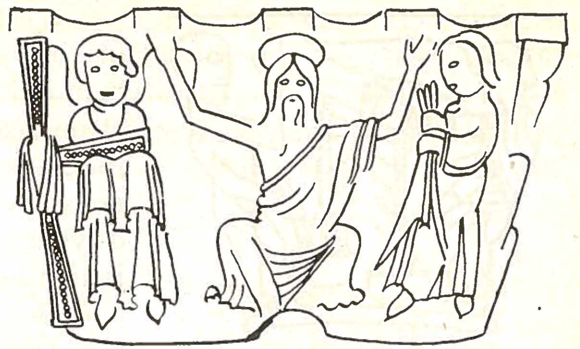


FIG. 676
Santa Maria de Aguilar de Campóo. Chapiteau

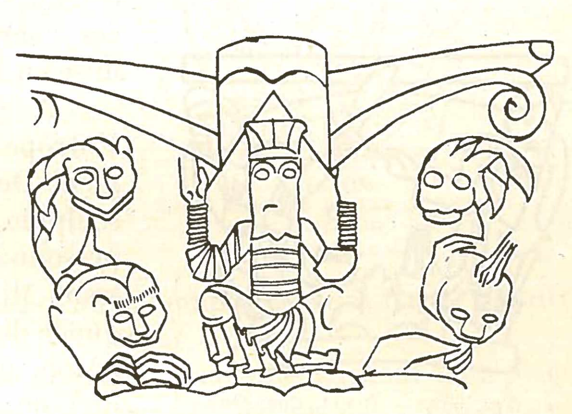


FIG. 677
Toulouse. Chapiteau du musée des Augustins



FIG. 678
Saint-Gaudens. Chapiteau



FIG. 679
Aoste. Chapiteau



FIG. 680
Montsaunès. Chapiteau

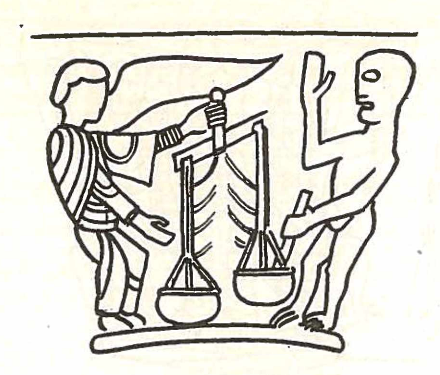


Fig. 681. — Saintes
Chapiteau de Saint-Eutrope

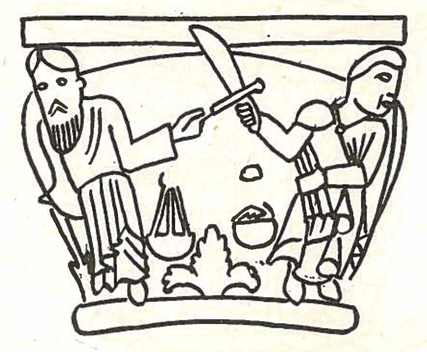


Fig. 682. — Royat. Chapiteau



Fig. 683. — Vézelay. Chapiteau

C'est toujours la même figure, inscrite au même endroit du chapiteau qui change de nom, de masque et de vêtements, qui renouvelle son rôle. Les personnages-crochets, dont nous avons suivi la formation, deviennent les protagonistes et jouent les scènes les plus variées, des épisodes des légendes et des fables.

Différents objets, des boucliers (Mozac), des croix (Montsaunès), des colonnes (Saint-Nectaire) complètent ces compositions et équilibrent la mise en scène.

A Saint-Révérien et à Saint-Eutrope de Saintes (fig. 681), le Jugement Dernier a pour axe la balance sculptée sur le registre du milieu. Le personnage-crochet (type I) est ici saint Michel pesant les âmes, tandis que le diable (même type) armé d'un bâton, donne le coup de pouce qui doit faire pencher le plateau de son côté. A Royat (fig. 682), la même composition prend une autre signification iconographique. L'ange de Saintes y est remplacé par un personnage barbu, tenant, lui aussi, une balance, le diable — par un homme imberbe, brandissant de sa main droite un couteau et soutenant, de sa main gauche, les plis de sa tunique. Le prophète Ezéchiel exécute l'ordre de l'Éternel qui lui a enjoint de se raser la barbe et les cheveux, de les peser dans la balance

pour en brûler une partie, jeter l'autre au vent et garder la troisième dans les plis de sa robe (1). A Vézelay (fig. 683), sur l'un des chapiteaux, on retrouve les mêmes figures, mais la balance est remplacée par une crédence, avec deux vases, deux assiettes et un grand pain coupé en deux morceaux égaux. Mâle (2) croit pos-



Fig. 684
Saint-Nectaire. Chapiteau



Fig. 685.
Santa Maria de Aguilar de Campóo
Chapiteau

sible de reconnaître, dans les deux personnages, saint Paul l'Ermite et saint Antoine, partageant leur repas.

Ainsi, les silhouettes ne changent pas, elles gardent leur place sur la corbeille et ce n'est qu'en variant les détails des vêtements et des gestes, en introduisant des accessoires que l'artiste renouvelle l'iconographie sans modifier la structure.

L'adjontion d'un second personnage dans le registre du milieu ne provoque pas un déplacement des limites. Cet espace étroit que nous avons vu resserré entre des baguettes, favorise les scènes d'étreinte et d'embrassement. A Saint-Benoît-sur-Loire (fig. 575), c'est la Visitation. Le geste des deux femmes se jetant dans les bras l'une de l'autre et s'étreignant avec tendresse est commandé, non seulement par la violence du sentiment, mais aussi par la rigueur du cadre. Beaucoup trop étroit pour les deux corps,

(1) *E. Mâle. L'art religieux du XIIe siècle en France,* Paris, 1922, p. 24.
(2) *Ouvrage cité*, p. 230.



Fig. 686. — Saint-Benoît-sur-Loire
Chapiteau

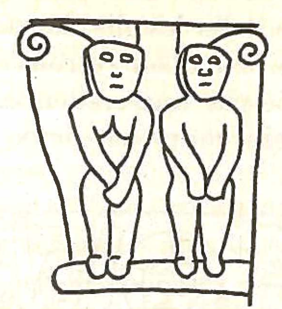


Fig. 687. — Oloron. Chapiteau



Fig. 688. — Saint-Nectaire. Chapiteau



Fig. 689. — Saint-Nectaire
Chapiteau



Fig. 690. — Saint-Nectaire
Chapiteau

il les joint avec force, en les serrant l'un contre l'autre (1).

A Saint-Nectaire (fig. 684), nous avons encore la scène de l'étreinte avec le baiser de Judas. Le traître empoigne le Christ à pleins bras. L'ensemble est complété par quelques figurants. Du côté gauche, ce sont Malchus et saint Pierre, types I et II ; du còté droit, les mêmes types figurent les guerriers. L'enlacement acquiert peut-être plus de violence encore sur un chapiteau du musée archéologique de Madrid provenant de Santa Maria de Aguilar de Campóo (fig. 685), représentant la Descente de Croix. Saint Jean se presse contre le corps du Sauveur au point de se confondre avec lui.

Mais on a vu que ce registre est susceptible de prendre plus d'ampleur. Alors la scène change, les personnages ne sont plus liés l'un à l'autre. Frontaux, immobiles, verticaux, ils se dressent comme des piliers destinés à porter l'arcade qui souvent les surmonte (Saint-Benoît-sur-Loire, fig. 686).

A Oloron (fig. 687), ils figurent Adam et Ève après le péché. Ce type de composition se répète plusieurs fois à Saint-Nectaire. Tantôt, ce sont des guerriers gardiens du tombeau, dans la scène de la Descente aux Limbes : le Christ est sculpté selon le type I ; tantôt, ce sont les anges du Jugement Dernier, tantôt les Saintes Femmes allant au tombeau et rencontrant l'ange (type I) (fig. 688).

On reconnaît les mêmes figures dans le Christ et Thomas l'Incrédule qui s'avance vers lui, pour mettre deux doigts dans ses plaies (fig. 689). On les reconnaît aussi dans les anges du Jugement Dernier, soutenant la croix, dont le montant donne l'axe du relief. Deux autres personnage (type I) : le Sauveur, tenant dans sa main gauche la lance et l'éponge, dans la main droite les clous du supplice, l'autre, l'ange réveillant les morts (fig. 690), complètent l'ensemble.

La Flagellation, sculptée dans la même église (fig. 691), se présente de la même manière. La croix est remplacée par une colonne à laquelle est attaché le Christ dépouillé de ses vêtements. Il la saisit d'un geste convulsif. Il est comme soudé à elle, non seulement par

1) Cette observation permet sans doute de donner leur véritable sens aux remarques de E. Mâle sur le double type de la Visitation, l'une grave et solennelle, d'origine orientale et tenant les deux femmes à quelque distance l'un de l'autre, la seconde d'un sentiment plus dramatique, rapprochant la Vierge et sainte Anne, et propre à l'Occident. *Ouvrage cité*, p. 58.

les cordes qui s'enfoncent dans son corps, mais aussi par l'énergie d'un procédé qui le lie étroitement à l'architecture et qui, de son corps raidi, fait presque un second pilier. Sur un chapiteau voisin, nous avons une colonne analogue, tenue par un personnage difficile à identifier, peut-être Samson (fig. 692). C'est le même geste



Fig. 691. — Saint-Nectaire
Chapiteau



Fig. 692. — Saint-Nectaire
Chapiteau

du genou gauche, légèrement plié, de la main droite saisissant le fût au niveau de l'épaule et de la main gauche tendue en avant. Seulement, le personnage n'y est pas attaché. Il la soulève par un vigoureux effort, tandis qu'un ange (type I) armé d'une épée, le tient par la main. Dans toutes leurs parties, ces chapiteaux sont presque symétriques. On dirait qu'ils offrent l'un et l'autre le même moule à une matière iconographique différente. Lorsque les personnages du registre du milieu sont définis par une arcade, ils prêtent à une autre série d'interprétations. La mise en scène a plus de mouvement, le cintre substituant une courbe à la verticalité des axes.

A Vézelay des guerriers armés de lances et de boucliers sont aux prises. Ils sont entourés de personnages-crochets, type I, qui, frontaux et immobiles, ne peuvent être que témoins de leur duel sans y prendre part. A Modène (fig. 693), la même composition se retrouve dans la Mise au tombeau. Madeleine, évanouie, s'affaisse

sur le sarcophage du Christ. Les autres femmes la soutiennent. Elles cherchent à calmer son désespoir par des gestes tendres et affectueux. Elles se penchent sur elle. Et on voit leurs troncs inclinés avec leurs têtes rapprochée de l'axe médian, se dresser comme une belle archivolte encadrant un personnage sous arcade.

Ainsi, dans la combinaison des lignes abstraites, dans l'ordonnance des structures, en apparence immuables, on relève différents gestes, différentes attitudes, des mouvements ayant une force expressive, la cadence d'une action dramatique.

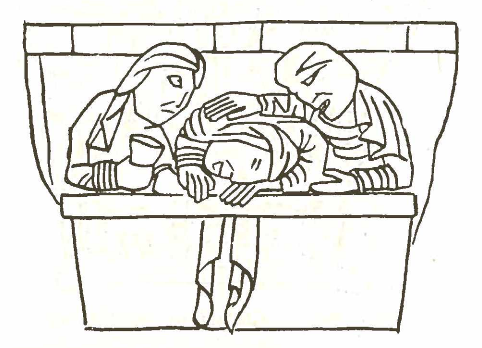


Fig. 693. — Modène. Chapiteau

Le cadre étroit favorise les étreintes ; le cadre donné par des colonnes impose des attitudes bien équilibrées ; le cadre arcature détermine des gestes violents.

Nous avons vu des êtres prendre corps. Ils s'agitent, ils exercent une action. Ils sont acteurs, jouant des rôles différents. Des récits, des histoires innombrables, des légendes et des fables couvrent les corbeilles des chapiteaux.

L'introduction des registres horizontaux (C-C) enrichit encore la matière figurée. Des animaux et des monstres, des sarcophages et des bateaux, des types humains nouveaux interviennent dans la composition. Ils y apparaissent pour établir un équilibre, pour achever ou pour préciser un parcours linéaire, pour servir d'assise. Ils sont là aussi pour compléter un récit, pour situer une action dramatique.

A Arles et à Chauvigny, ce registre est décoré d'animaux. Ce sont les béliers du troupeau de l'Annonce aux bergers. A Chauvigny (fig. 694), il y en a quatre qui se placent entre les deux figures (type I). L'ange (type III) se dresse au milieu. Avec ses ailes énormes, déployées par l'attraction des courbes A-B, ses bras démesurés, il prend une grandeur épique, tandis que les bergers sont d'une humanité chétive, à peine plus étoffés que les houlettes qu'ils tiennent des deux mains.

La réunion sur le même chapiteau d'un personnage crochet et d'une bête, occupant le registre horizontal, et dont le col déborde le cadre C-C pour suivre les lignes A-B peut servir à représenter



Fig. 694. — Chauvigny. Chapiteau



Fig. 695. — Orcival. Chapiteau



Fig. 696. — San Cugat del Vallès Chapiteau

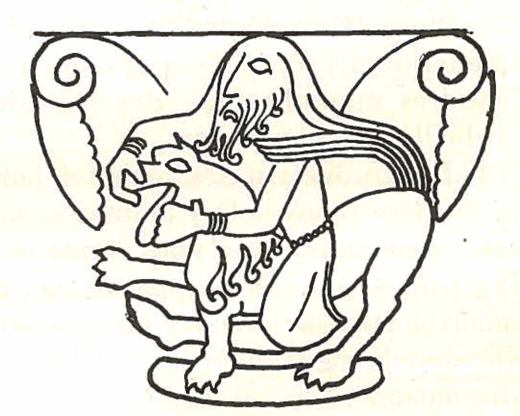


Fig. 697. — Madrid Chapiteau du musée archéologique

Samson terrassant le lion. Samson prend alors tantôt la silhouette type I (La Charité-sur-Loire ; Orcival, fig. 695), tantôt le type II (Moissac ; San Cugat del Vallès, fig. 696), tantôt le type III. Ce dernier cas est particulièrement bien illustré au musée archéologique de Madrid (fig. 697) où la composition est réalisée avec

pureté. Le corps de la bête, allongé et étiré, remplit le registre inférieur. Samson, dont le bras droit est symétrique à sa longue chevelure est un crochet parfait. Il nous introduit ainsi dans la série des cavaliers (Jarnac-Champagne; Saintes). A Saint-Georges-de-Boscherville (fig 698), c'est un guerrier fantastique, galopant

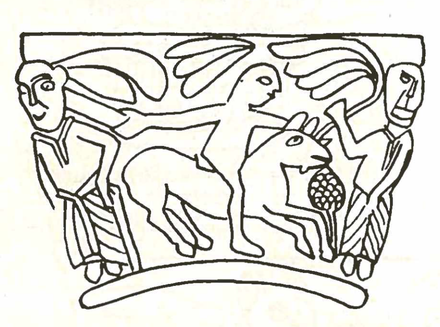


Fig. 698. — Saint-Georges-de-Boscherville Chapiteau



Fig. 699. — Saint-Benoît-sur-Loire Chapiteau

entre deux personnages, à Saint-Benoît-sur-Loire (fig. 699), la Fuite en Egypte.

Quand au lieu d'une bête, c'est une table qui occupe le registre inférieur, nous avons également une grande variété dans le traitement iconographique et dans les mises en scène. A Issoire, à l'Ile-Bouchard, à Moissac (fig. 700), c'est la Cène. Les figures type I, III et IV, se dressent, calmes autour de cette table, axées par la ligne C-C. Le Christ (type III) grave et solennel, semble prononcer les paroles de l'Évangile selon saint Mathieu : « L'un de vous me trahira. » Il tient un morceau de pain qui désignera le traître. Saint Jean, tout en restant frontal lève la main gauche. Rien ne trouble l'immobilité du relief. Cet équilibre est altéré à San Juan de la Peña (fig. 598) par l'introduction du personnage type V, dont le corps obéissant à la courbe semi-circulaire, se penche sur Jésus. C'est saint Jean, composé différemment qui apporte un mouvement nouveau dans le même ensemble.

A Saint-Nectaire (fig. 701), la même composition figure, non pas la Cène, mais la Multiplication des pains comme le montrent les cinq pains timbrés d'une croix et les deux poissons posés sur les

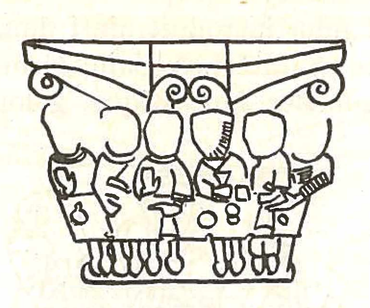


Fig. 700. — Moissac. Chapiteau



Fig. 701. — Saint-Nectaire. Chapiteau

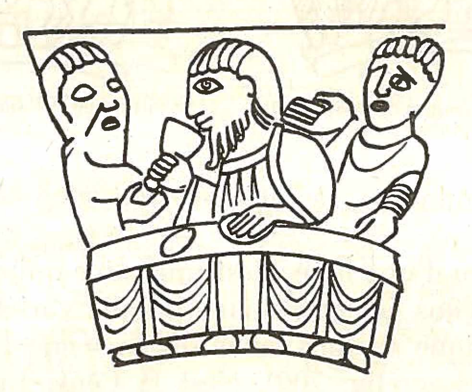


Fig. 702. — Tarragone. Chapiteau



Fig. 703. — Lescar. Chapiteau



Fig. 704. — Arles. Chapiteau

plats tenus par le Christ et par les apôtres. A Tarragone (fig. 702), c'est le festin de Noé. Il arrive qu'on introduit sous la table le personnage couché dans le registre horizontal, ce qui double en quelque sorte la zone inférieure. Dès lors, nous avons deux autres thèmes. A Lescar (fig. 703) et à Saint-Sever la danse de Salomé, à





Fig. 705. —. Tarragone. Chapiteau



Fig. 706. — Moissac. Chapiteau

Arles (fig. 704), à Saint-Pons et à Saint-Maurice de Vienne, le repas chez Simon.

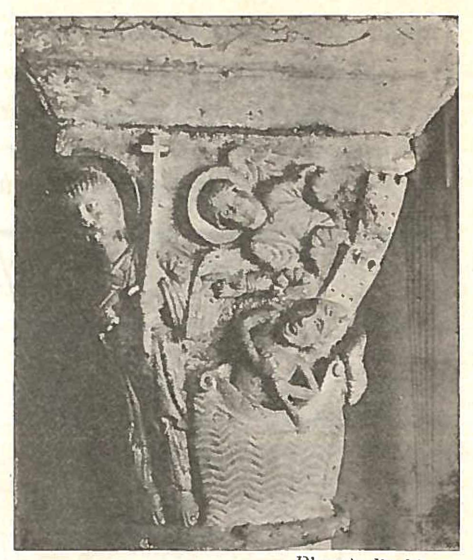
Ainsi, le registre horizontal interprété comme une table permet la représentation monumentale de quatre épisodes. Quand à cette table se substitue une barque, nous en avons quatre autres : l'arche de Noé, Jonas, la Pêche miraculeuse et la légende de saint Nectaire

A Tarragone (fig. 705), Noé rame, sa femme est près de lui ; la colombe s'élance dans les airs tandis qu'un poisson nage dans les eaux agitées du déluge. A Moissac (fig. 706), les vagues sont plus abondantes et plus tumultueuses. Le pêcheur y plonge son filet et les poissons miraculeux s'étagent en pyramide au milieu de la barque, dans le registre central. A Mozac (fig. 707), à côté du bateau, Jonas disparaît dans la gueule d'un monstre. A Saint-Nectaire, (fig. 708), l'ensemble est complété par un édifice sculpté dans le volume d'un des crochets et par une figure (type I), nimbée et pieds nus, portant une croix. G. Rochias (1) croit reconnaître en elle saint

(1) G. Rochias. *Les chapiteaux de l'église de Saint-Nectaire.* Caen, 1910.



D'après Brehier
Fig. 707. — Mozac. Chapiteau



D'après Rochias
Fig. 708. — Saint-Nectaire. Chapiteau

Nectaire traversant le Tibre dans une barque conduite par le diable.

Le bateau peut faire place à un sarcophage. On en voit sortir un mort comme on voit Noé se dresser au-dessus de l'arche (Vienne, fig. 604). Ailleurs, c'est un lit comme à Aoste (fig. 709), où au-dessus de l'Enfant endormi, les têtes du bœuf et de l'âne de la Nativité, se penchent symétriquement, en suivant les lignes du crochet.

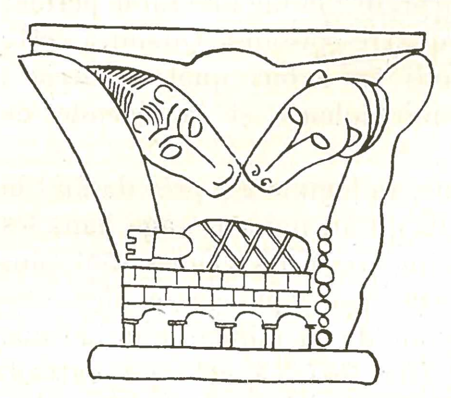


Fig. 709. — Aoste. Chapiteau

Les personnages dont nous avons suivi la formation acquièrent ainsi une force vivante et une identité significative. Incorporés au chapiteau, fidèles aux principes de sa structure et collaborant à son organisation, ils agissent avec diversité, ils prennent un nom et un sens. Nous avons vu la silhouette type I devenir tour à tour, ange, démon, guerrier, Jonas, Noé, Samson, Abraham. En elle, nous avons reconnu

le Christ, la Vierge, le Seigneur du Jugement Dernier. Dans la figure type II, nous avons pu identifier tantôt saint Jean, tantôt Samson. Dans celle du type III, saint Michel, Daniel, une des Saintes Femmes, l'esprit des ténèbres. Ce sont les mêmes êtres à la même place, sous des déguisements et des masques divers.

En inscrivant sur les chapiteaux des récits, des histoires et des drames, l'imagier lui aussi construit l'édifice. L'ornement qui court sur le mur et les combinaisons nées de l'ornement restaient en quelque sorte de l'ordre de la géométrie plane. Mais la structure du chapiteau nous a fait pénétrer dans un nouveau domaine, celui des solides et de la stéréométrie. Il faut tourner autour de la corbeille pour en saisir le plein. Bien plus, ce n'est pas d'une frise déroulée qu'il s'agit ; c'est d'un système qui a ses points d'appui et son équilibre. La sculpture n'y décore pas une surface, elle jaillit du bloc. Elle fait intimement partie de ces savantes coordinations internes sans lesquelles le chapiteau serait un pur objet d'art et non pas un objet d'architecture, un élément décoratif et non une valeur constructive.

CHAPITRE VI

LES GRANDES COMPOSITIONS

CHAPITRE VI

LES GRANDES COMPOSITIONS

I. *La persistance des types de compositions petites ou moyennes : a)* les tympans purement ornementaux ; *b)* la stylistique ornementale et les grandes compositions figurées ; *c)* la persistance de la formule de la sirène ; *d)* le motif II et quelques grandes compositions. — II. *La composition du tympan et l'ornement de l'archivolte. a)* quelques cas de rapports étroits entre la décoration du tympan et celle de l'archivolte ; *b)* différentes compositions du tympan à trois personnages et l'ornement de l'archivolte ; *c)* tympans de la vision apocalyptique et l'ornement. — III. *Compositions plus complexes : a)* Charlieu ; *b)* Vézelay.

I. *La persistance des types de compositions petites ou moyennes*

Nous avons étudié jusqu'à présent des panneaux, des frises et surtout des chapiteaux, c'est-à-dire des reliefs de petite ou de moyenne dimension. Nous avons vu s'exercer toute une série de principes qui ont pour base l'accord avec l'architecture et la fidélité à l'ornement et qui peuvent se présenter comme une dialectique imagée. En est-il de même lorsqu'il s'agit de compositions plus vastes, des tympans, par exemple ? Une remarque préliminaire s'impose à nous.

La modification d'échelle d'un dessin change la valeur de ses lignes. Toute courbe est calculée pour une dimension déterminée. Des gammes très riches d'ondulations subtiles naissent autour d'un petit objet travaillé par l'orfèvre. Des lignes plus austères, plus économes, d'une structure plus ferme, sur la surface d'un mur, d'un bloc monumental. La confusion des deux échelles aboutirait à la destruction de leur vraie valeur : l'agrandissement d'une minia-

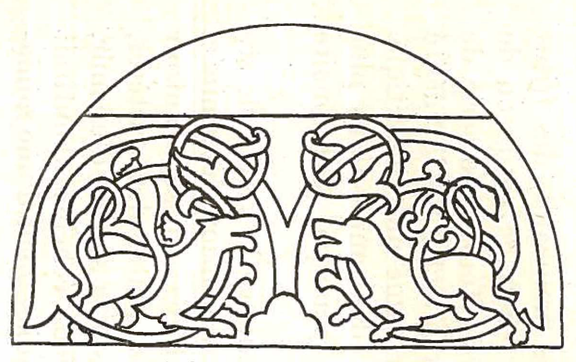


Fig. 710. — Wordwell. Tympan

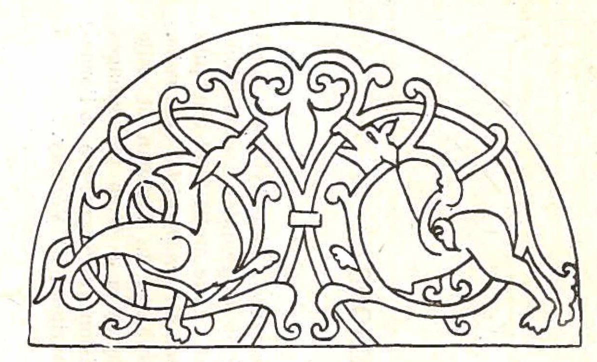


Fig. 711. — Knook. Tympan

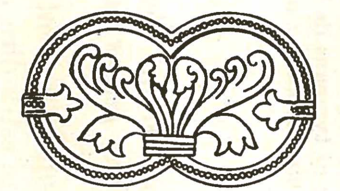


Fig. 712. — Le Thor
Ornement de pilastre

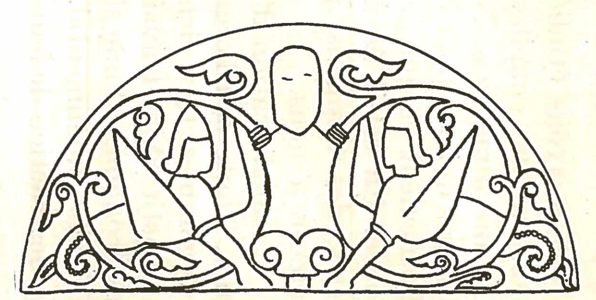


Fig. 713. — Beauvais. Tympan de Saint-Etienne



Fig. 714. — Beauvais. Tympan du musée provenant de Saint-Gilles

ture ou la réduction d'une fresque, par exemple, peut anéantir leurs effets intrinsèques.

Le changement d'échelle transforme ainsi le relief. Une sculpture agrandie s'installe autrement sur le mur. Ses rapports avec l'édifice, les relations du fond et des saillies ne sont plus les mêmes. Les valeurs se déplacent et tendent à détruire l'équilibre.

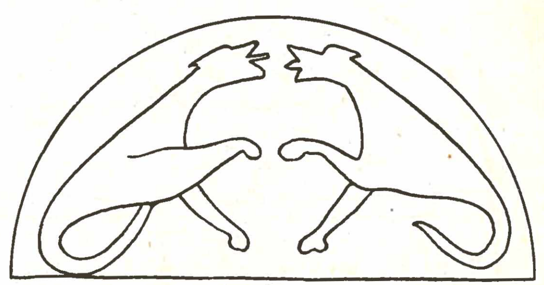


FIG. 715. — Wyndford Eagle. Tympan

Localisés sur les chapiteaux, les claveaux et les frises, les reliefs ne dépassent pas leurs limites. Le pur ornement et le monstre sont réduits au même format. A Poitiers par exemple, nous avons vu des corps d'oiseaux et des quadrupèdes, rigoureusement symétriques aux motifs types S. Ce sont les mêmes cadres, les mêmes proportions, le même équilibre. C'est toujours le même espace que l'imagier a à remplir ; c'est toujours la même surface qu'il décore soit par un ornement, soit par le récit d'une fable et il n'y a rien de surprenant si, dans les deux cas, il applique la même mesure, s'il les chiffre par la même formule, si pour l'un et pour l'autre il trouve la même solution.

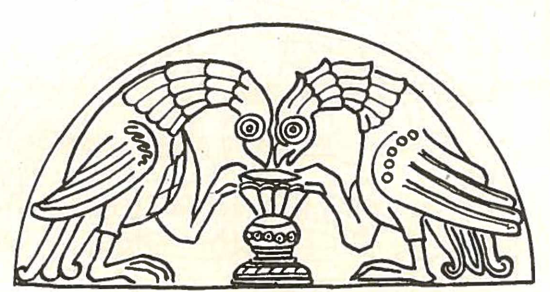


FIG. 716. — Villesalem. Tympan

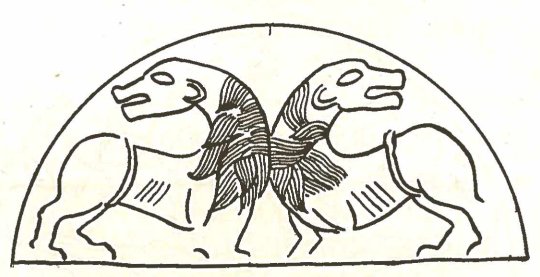


FIG. 717. — Villesalem. Tympan

Il est légitime d'admettre que, dans la plupart des cas, du moins en Occident, l'ornement ne dépasse pas une cer-

taine échelle. Il n'en est pas de même pour certains reliefs figurés.

La question se pose de savoir quel est leur principe ordonnateur et si l'ornement peut intervenir avec la même rigueur que dans les petits et moyens reliefs, si la dialectique peut s'appliquer à des surfaces monumentales meublées de compositions plus vastes, plus riches et plus complexes que les précédentes.



Fig. 718. — Halford. Tympan

Notons-le d'abord, nous avons quelques tympans purement ornementaux.

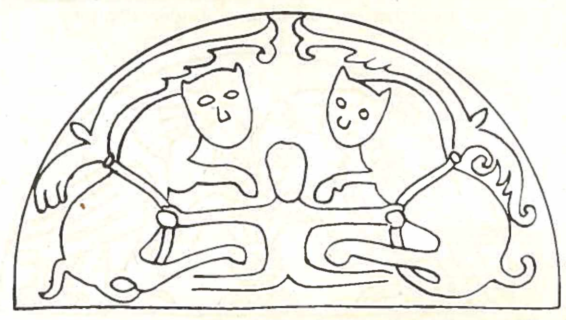


Fig. 719. — Cambes. Tympan

A Wordwell (fig. 710) et à Knook (fig. 711), la surface si monumentale qu'elle soit, relativement aux chapiteaux et aux frises est tout entière décorée par un ornement. Ce sont deux rinceaux symétriques, enroulés en spirales. A Knook, ils sont combinés, en outre, avec le motif II qui, placé avec son point T du côté du linteau, occupe le sommet. Ce relief n'est pas pure combinaison linéaire. Entre les branches ramifiées qui s'enlacent et qui s'entrecroisent apparaissent deux bêtes affrontées. Mêlées à ces courbes, elles font partie intrinsèque de l'ornement. Ces mêmes lignes se retrouvent sur le tympan de Saint-Etienne de Beauvais (fig. 713).



Fig. 720. — Charnay-Bassett. Tympan

La composition un peu touffue et surchargée des tympans anglais s'y simplifie et s'y précise. Un motif appartenant au cycle familier se dégage avec netteté. Les deux spirales étant remplacées par des cercles, égaux et symétriques, on peut reconnaître les tiges du cadre du motif II dont il y a une variante sur un pilastre de l'église du Thor (fig. 712). On retrouve la palmette attachée au point P, les lobes latéraux sont donnés par les ailes et les pattes de deux sirènes affrontées, le bouquet central par le personnage inscrit entre les deux cercles et dont la tête remplace le motif II du tympan de Knook. Le même parcours du compas trace le torse.

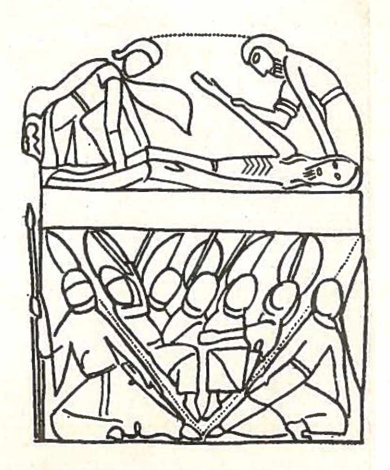


Fig. 721. — Silos. Dalle sculptée

Sur le petit tympan de Saint-Gilles (fig. 714), actuellement au musée de Beauvais, on retrouve une combinaison identique. C'est le corps d'un animal unique qui se trouve dédoublé dans le même réseau. Les arcs de cercle qui, à Saint-Etienne, ont gardé leur pureté, changent d'aspect. Ce ne sont plus des tiges d'ornement, mais l'échine et les ailes de la bête fantastique, qu'on voit déployées de chaque côté de sa tête. Le personnage central de Saint-Etienne disparaît à Saint-Gilles, les cous recourbés du monstre double se rapprochent de plus en plus pour s'unir, ne laissant place qu'à un triangle curviligne trop petit pour recevoir une figure. Mais, au-dessus du point T, se dresse un masque monstrueux, aux yeux sauvages et aux longues oreilles. Le schéma

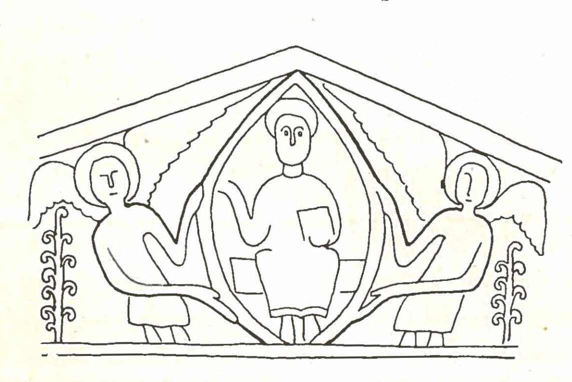


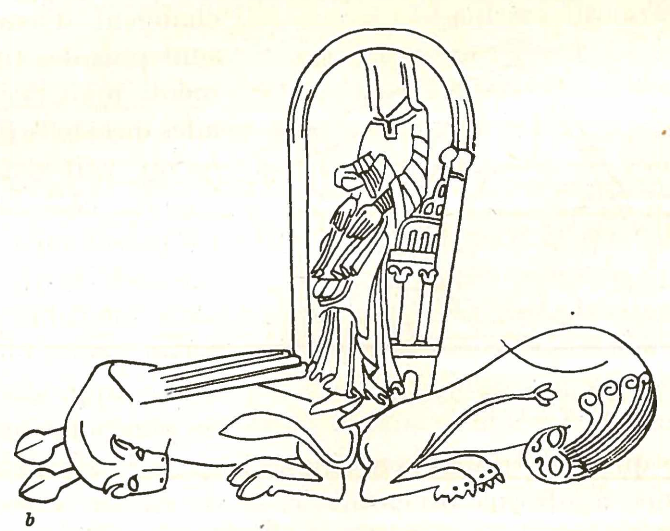
Fig. 722. — Thuret. Tympan



a

Cl.ché d. l. Comm. des M. H.

Fig. 723. — Neuilly-en-Donjon. *a)* tympan



b

b) motif ornemental de la composition du tympan

linéaire de Saint-Etienne est repris ainsi rigoureusement par la composition de Saint-Gilles. On retrouve les mêmes axes, les mêmes courbes et même plusieurs détails secondaires. Ainsi, les deux petites palmettes décoratives meublant le sommet du tympan de Saint-Etienne deviennent, à Saint-Gilles, de longues oreilles et les deux volutes de la partie inférieure, les yeux de la bête.

L'agrandissement d'échelle n'élimine donc pas la valeur organisatrice d'un dessin ornemental. Sur plusieurs tympans, on voit persister la technique que nous avons déjà étudiée, on relève les mêmes principes. Les bêtes affrontées selon le motif II sont sculptées sur le tympan de Wyndford Eagle (fig. 715), adossées et affrontées inscrites dans le schéma du motif III, à Villesalem (fig. 716 et 717). Le schéma de la sirène se retrouve sur le tympan de Halford (fig. 718) : on y voit une figure ailée, dressée à mi-corps et tenant un long bandeau. Son corps correspond au tronc de la sirène et comme elle, il étreint des deux mains écartées et symétriques, non la queue double, mais la banderole qui se substitue à elle. Sur le tympan de Cambes (fig. 719), cet élément se développe, comme nous l'avons vu sur plusieurs frises et chapiteaux. Il donne naissance aux quadrupèdes affrontés. Le personnage avec ses jambes écartées, ses bras largement ouverts, prend place entre eux et saisit leurs queues selon le geste traditionnel de la sirène. A Charnay-Bassett (fig. 720), ces bêtes sont des griffons affrontés. Le mécanisme de ces métamorphoses reste le même. Ce sont les mêmes lignes ornementales qui donnent le cadre à l'intérieur duquel apparaît tout un jeu de visions.

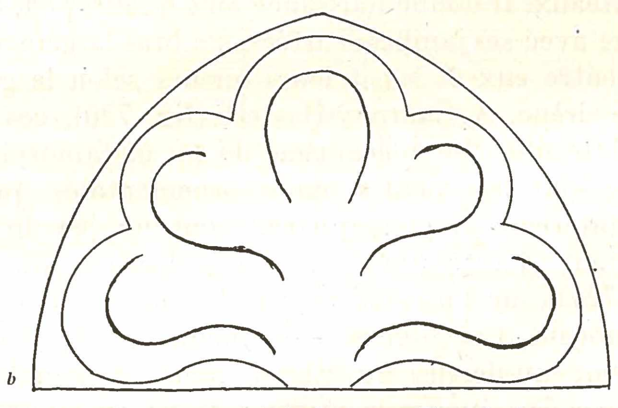
Nous avons d'autres exemples d'utilisation du motif II. A Silos (fig. 721), sur l'un des piliers du cloître, il organise une Mise au tombeau. Les lignes E-P inclinent les deux figures qui se dressent au-dessus du Christ mort et étendu sur une dalle dont son corps épouse la raideur. Il est en quelque sorte le linteau sur lequel s'appuie l'archivolte formée par Nicodème et Joseph d'Arimathie. Dans le registre inférieur, deux soldats affrontés sont couchés contre les lignes E-T, accentuées par un profond canal d'ombre, qui raidissent leur tête, leur dos et leurs pieds, tandis que leurs jambes, repliées et verticales à partir des genoux, suivent

la direction de la flèche T-P. De part et d'autre de ce groupe, dans des écoinçons triangulaires ayant les lignes E-T pour hypothénuses, deux autres soldats à genoux et comme arc-boutés dans un mouve-



a — *Cliché de la Comm. des M. H.*

FIG. 724. — Saint-Benoît-sur-Loire. *a)* tympan



b

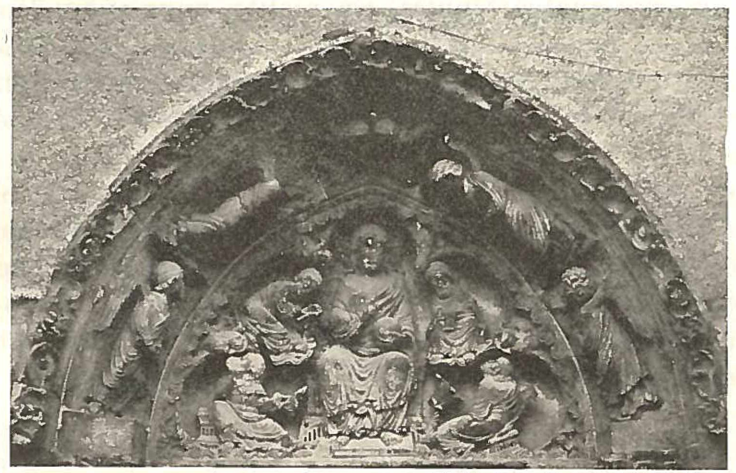
b) motif ornemental de la composition du tympan

ment plein de violence, remplissent exactement l'espace qui leur est réservé.

Ainsi, les tiges du motif II servent d'armature à une composition très complexe. A Thuret (fig. 722), c'est la palmette du

même motif. La feuille centrale se retrouve dans le nimbe, les contours des feuilles latérales dessinent les bras démesurément étirés des deux anges assistants.

Le même type d'ornement se retrouve sur le tympan de Neuilly-en-Donjon (fig. 723). Le relief donne d'abord une impression de chaos. Les figures semblent être placées au hasard, les masses jetées à l'improviste. Tout se mêle et se confond et l'on ne sait quel caprice a suscité cette distribution des formes, au premier abord inextricables. Un examen plus serré révèle pourtant



Cliché de la Comm. des M. H.

FIG. 725. — Saint-Pierre-le-Moûtier. Tympan

une formule secrète. Une palmette légèrement désaxée s'accuse à l'intérieur. Elle est composée de l'arcade surmontant la Vierge en majesté et des corps des deux quadrupèdes qui lui servent de socle. Cachée sous un apparent désordre, elle résiste à la poussée des figures et c'est elle qui distribue les masses principales. Les trois mages s'avançant avec leurs offrandes, les anges jouant de la trompette, sont sculptés dans l'espace qui les sépare de l'archivolte. Tracés tantôt par des lignes parallèles à la feuille centrale, tantôt reprenant le rythme des deux autres, tantôt l'ordonnance de la décharge, ils envahissent le tympan, rendant moins lisible l'ornement qui ne se découpe plus sur un fond nu.

A Saint-Benoît-sur-Loire (fig. 724) et à Saint-Pierre-le-Moûtier (fig. 725), la palmette s'affermit et devient élément d'architecture. Cinq niches bordant l'archivolte en décrivent les pétales. Leurs courbes semi-circulaires sont prolongées par le relief des nuages qui les complètent et qui les réunissent en faisceau. Au milieu de ce cadre apparaît le Sauveur, entouré des Evangélistes. Inscrit dans la feuille centrale comme dans une gloire, Jésus est assis sur un trône. Frontal et solennel, avec un bras levé, il domine l'ensemble. Les apôtres, répartis en deux registres superposés, occupent les autres niches. Pliés en un rinceau, ils remplissent bien les contours des quatre feuilles. En réalité, nous avons ici l'insertion de deux palmettes l'une dans l'autre, une palmette extérieure, réduite à un contour qui sert d'encadrement architectural, une palmette intérieure dont les feuilles latérales sont dessinées par les corps latéraux des Évangélistes.

Ainsi sur les tympans, comme sur les chapiteaux, s'épanouissent des palmettes et sont tracés des schémas ornementaux. Tantôt d'une lisibilité parfaite, tantôt discrètement cachés dans les profondeurs des masses sculpturales, ils dirigent la composition. Ils fixent la structure. Ils deviennent eux-mêmes architecture, une collerette de niches festonnées autour du tympan.

II. *La composition du tympan et l'ornement de l'archivolte*

Souvent l'ordonnance du relief, tout en étant indiscutable, demeure occulte. On voit les masses distribuées avec fermeté, des lignes régulières, d'une économie remarquable, des volumes bien équilibrés, mais on ne sait d'où vient cette sûreté, cette unité structurale dont la loi échappe à une trop grande précision.

En déchiffrant la composition complexe d'un chapiteau, nous avons été souvent aidés par de purs ornements sculptés non loin d'eux, comme si l'artiste avait voulu nous léguer un témoignage et une indication. Il ne semble pas qu'il en soit de même pour le tympan. Il nous faut chercher dans le répertoire général des procédés, sans nous attendre à rencontrer près du tympan figuré,

un tympan ornemental qui nous aide à le comprendre. Ce que permet la dimension des chapiteaux est interdit par celle du tympan. Dans la plupart des cas leur signification essentielle n'autoriserait pas des espèces de doublets comme ceux sur lesquels nous nous sommes précédemment appuyés. Mais, sans répéter le tympan, l'artiste a pu nous laisser ailleurs et non loin un avertissement dont nous pouvons tirer profit, une trace manifeste de ses procédés favoris et comme la clef de sa technique. Ce n'est pas sur le tympan même, mais dans son voisinage immédiat que nous avons cherché à le trouver. Dans l'ensemble d'un portail, les parties qui se prêtent le mieux à la pure décoration ornementale, ce sont les archivoltes et le linteau.

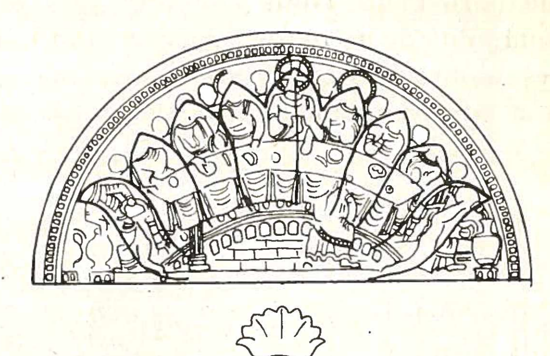


Fig. 726. — Charlieu. Tympan

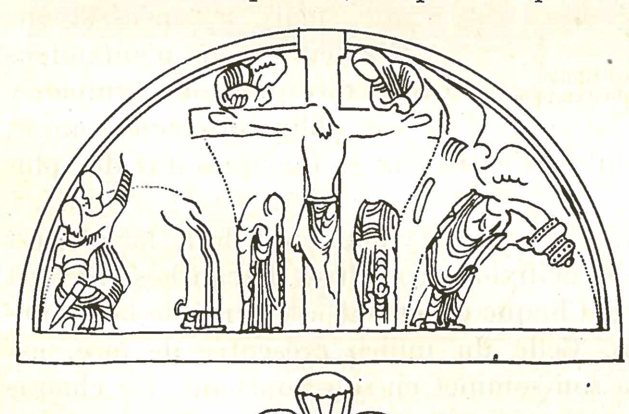


Fig. 727. — Saint-Gilles. Tympan

Le larmier du linteau du petit tympan de Charlieu (fig. 726), est décoré d'une feuille ouverte en éventail et régulièrement dentelée ; les deux lobes latéraux s'incurvent gracieusement de part et d'autre. Le tympan figure, d'après Mâle (1), les Noces de Cana. La table s'arrondit sous l'influence du cadre architectural ; les personnages sont assis

(1) E. Mâle. *L'art religieux du XIIe siècle*, Paris, 1922, p. 423.

de chaque côté du Christ. Or, chacun d'eux s'inscrit dans un des lobes de la feuille décorative et les deux personnages placés aux extrémités s'incurvent de la même manière que les lobes latéraux de l'ornement. Tout converge vers un centre commun. Les plis tombant de la nappe suivent la direction des rayons ; de même les montants des sièges. Nous sommes fondé à admettre qu'il y a correspondance entre la composition du tympan et l'ornement du larmier. Mais on objectera peut-être que c'est là une rencontre et qu'au surplus, toute composition en éventail affecte nécessairement une forme de ce genre. D'autres exemples vont immédiatement nous prouver que nous n'avons à faire ni à un cas fortuit, ni à une règle vague et générale, mais à un système. D'ailleurs, nous n'entendons pas dire que tout tympan y soit obligatoirement soumis, mais seulement bon nombre d'entre eux et quelques-uns des plus remarquables.

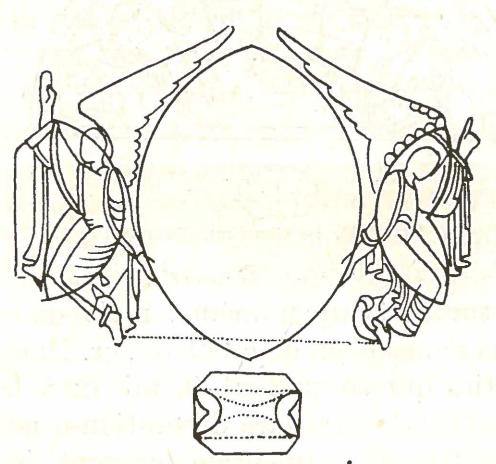
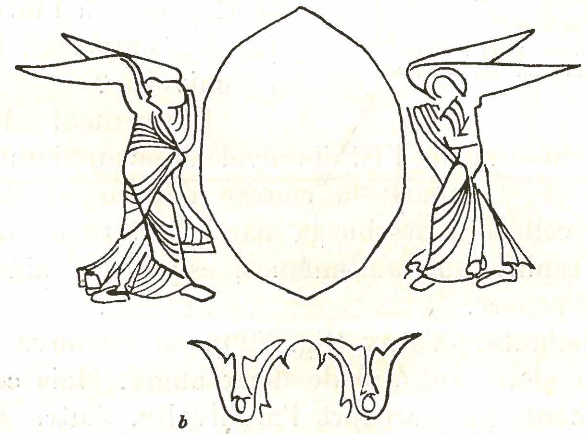


Fig. 728. — Montceaux-l'Etoile
Détail de la composition du tympan

A Saint-Gilles (fig. 727), sur le tympan sud de la façade, est sculptée la scène de la Crucifixion. Une frise d'acanthes parcourt le larmier de l'archivolte. Chaque ornement est formé de la combinaison de trois feuilles. Celle du milieu présentée de face, est verticale et s'épanouit à son sommet en se recourbant. De chaque côté, une feuille se plie en demi-cercle. Sur le tympan, nous retrouvons les mêmes principes de distribution. La partie centrale nous montre le Christ entre la Vierge et saint Jean, deux anges s'inclinent sur le bras de la croix. C'est la feuille centrale avec son ornement et ses contours. La retombée de l'acanthe est donnée, non seulement par les figures inclinées des anges assistants, mais par leur relief même. Les parties latérales de la composition

a

Fig. 729. — Saint-Paul-de-Varax. *a)* Tympan



b

b) motif ornemental de la composition du tympan

suivent les axes des deux feuilles secondaires. A droite, un ange thuriféraire dont le corps violemment rejeté en arrière et prolongé par son encensoir, dessine une arcade ou plutôt la feuille recourbée de l'ornement. De même à gauche, pour la figure symétrique de femme qui se lamente.

A Charlieu, nous avons un ornement unique donnant une composition en éventail. A Saint-Gilles, nous avons un ornement triple dont chaque partie commande une partie de tympan. Mais le bloc ornemental reste homogène sur le tympan comme sur l'archivolte.

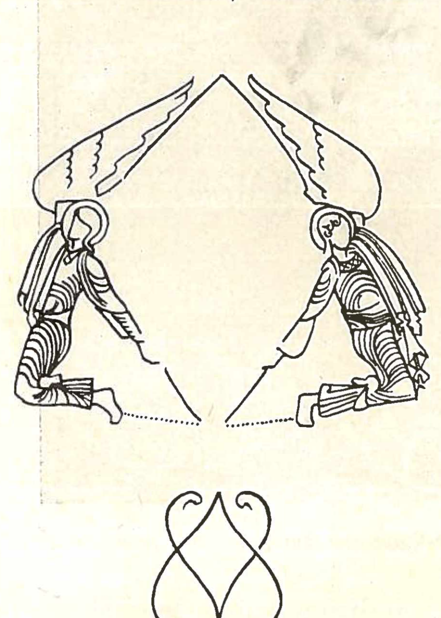


Fig. 730. — Anzy-le-Duc
Motif ornemental du tympan

Ces deux exemples nous autorisent sans doute à retenir d'autres correspondances qui ne nous frapperaient peut-être pas si les cas se présentaient isolément.

A Montceaux-l'Étoile (fig. 728), les anges adossés au nimbe du Christ de l'Assomption ne sont-ils pas comparables à des demi-cercles qui, à l'intérieur du rectangle, composent l'ornement de l'archivolte ?

L'ornement de l'archivolte du portail de Montceaux-l'Étoile révèle donc aussi une parenté avec la sculpture du tympan ; la courbe des dos et des cuisses des deux anges, celle qui dessine la partie antérieure de leurs corps légèrement repliés sur eux-mêmes, esquissant ainsi deux lobes, permet de le penser.

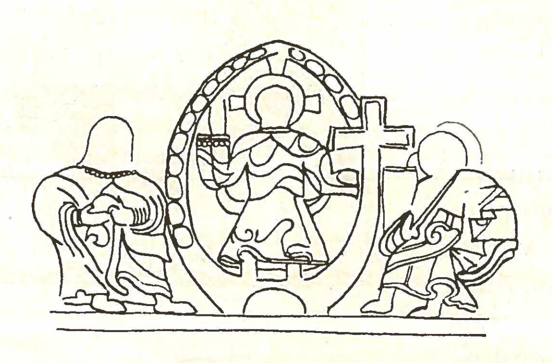
A Saint-Paul-de-Varax (fig. 729), on retrouve cet ensemble du Christ en gloire entouré de deux anges. Mais ce n'est pas le même ornement qui parcourt l'archivolte. Autre schéma ,autre rapport des lignes, autre composition sur le tympan.

L'ornement y est formé par l'alternance de deux types de

a

Cliché de la Comm. des M. H.

Fig 731. — Fleury-la-Montagne. *a)* Tympan



b

b) motif ornemental du tympan

palmettes : l'un se rapproche d'un ovale, l'autre est composé de deux feuilles pointues.

La feuille ovoïde se transforme, sur le tympan, en gloire encadrant le Christ. Le contour des feuilles pointues se reconnaît dans le relief des anges. Ceux-ci ne sont pas pliés en zigzags comme à Montceaux-l'Étoile. Déterminés par un autre schéma, d'une ondulation plus calme et plus subtile, ils se dressent paisiblement en avançant leurs jambes. Leurs ailes aigues pointent comme les feuilles des palmettes latérales.

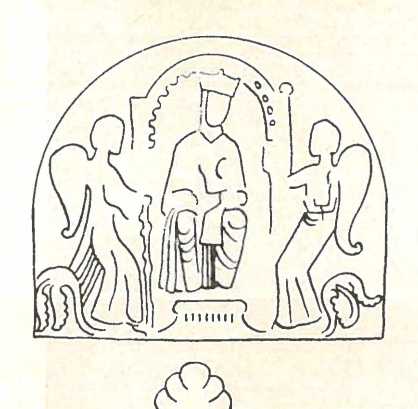


Fig. 732. — Zamora. Tympan

Ainsi, le groupement de trois personnages a donné lieu à deux solutions différentes. Il est assez répandu à l'époque romane. On le trouve dans la scène de l'Assomption, dans celle du Jugement Dernier, dans celle de la Vierge en majesté. Trois figures dont l'une debout, frontale, placée au centre, domine les autres, composent un ensemble propre à s'adapter à la forme semi-circulaire du tympan.

A l'intérieur de ce thème, qu'on reprend constamment, se déploie une gamme très riche de variations ; l'artiste modifie l'aspect des figures, il change leurs gestes, il renouvelle leurs mouvements, en utilisant diverses formules ornementales.



a



b

Fig. 733. — Chartres. *a)* Tympan nord du portail occidental
b) Ornement de l'archivolte.

A Anzy-le-Duc (fig. 730), la scène de l'Assomption s'organise sur le motif II à palmette débordante qui décore l'archivolte.

La branche P-E dessine les jambes agenouillées des deux anges latéraux, la tige E-T donne l'axe de leurs corps, elle précise aussi la partie supérieure de l'auréole. Les courbes de la palmette s'accusent dans les contours des jambes du Christ, dans les bras et le tronc, dans les plis des vêtements, dans les larges ailes des anges.

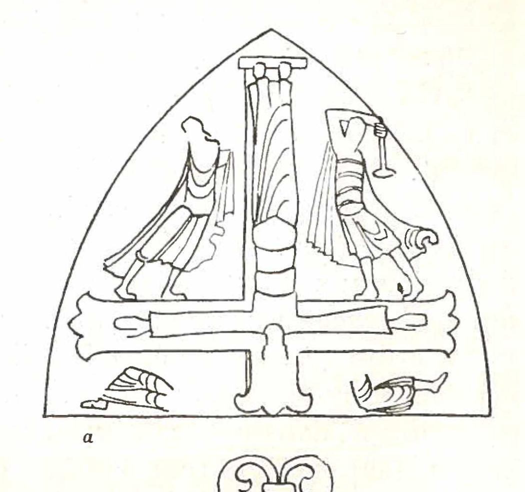


Fig. 734. — Aulnay. *a)* Tympan *b)* Ornement de l'archivolte

Si à Anzy-le-Duc, l'ornement détermine un mouvement énergique des personnages, en les agenouillant, en les inclinant, en les convulsant, à Fleury-la-Montagne et à Zamora, il leur impose des attitudes plus paisibles, des gestes plus calmes et bien équilibrés.

Sur le tympan de Fleury-la-Montagne (fig. 731), c'est la palmette trilobée du motif II, parcourant le linteau, qui compose la scène du Jugement Dernier.

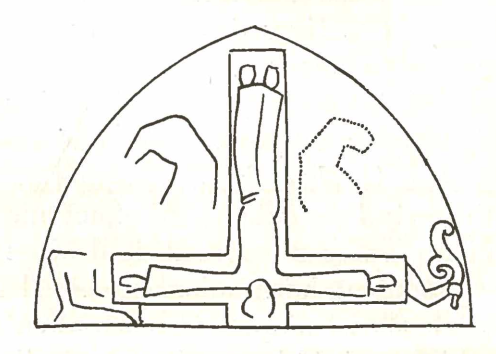


Fig. 735. — Pont-l'Abbé. Tympan

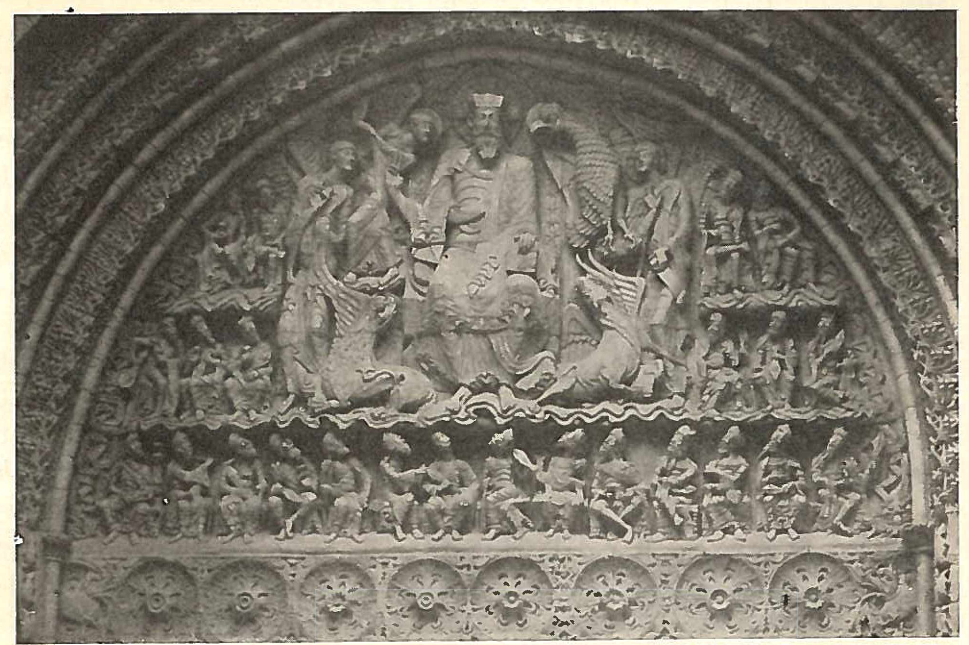
La feuille verticale s'épanouit en gloire. Le Christ, au milieu, lève le bras droit et de sa main gauche, il tient la croix dont le montant vertical est soumis aussi à une attraction du cadre : il suit la courbe de l'auréole. Les contours des feuilles latérales sont repris par deux autres personnages. Ce n'est pas par des gestes violents qu'ils

s'inscrivent dans ce cadre, mais tout naturellement. Assis, légèrement voûtés par la courbe ornementale, ils avancent leurs jambes pour rapprocher les pieds du point P qui réunit toutes les figures, et vers lequel convergent toutes les lignes, comme le faisceau des feuilles de la palmette.

A Zamora (fig. 732), les attitudes sont plus calmes encore. Les anges affrontés, placés ici à côté de la Vierge en majesté, sont debout. Ils ne font que fléchir légèrement les genoux. Leurs ailes suivent le parcours ornemental. Le lobe supérieur de la palmette est dessiné par le buste de la Vierge. Dans les angles inférieurs, deux rinceaux interviennent comme un rappel léger de la parenté qui lie la scène figurée au rythme de l'ornement. Une formule du même ordre est sensible dans le relief du tympan nord du portail occidental de Chartres (fig. 733). D'autres soucis, sans doute, apparaissent dans ces sculptures, mais elles conservent encore un souvenir du système roman auquel ce tympan est particulièrement fidèle. Il est vrai qu'ici l'ornement ordonnateur se trouve, non sur l'archivolte du tympan, mais sur l'archivolte du milieu. Cela importe peu dans un ensemble qui a été sujet à des remaniements. Le rapport est ici trop étroit pour qu'il soit fortuit. L'ornement se compose d'une tête d'où jaillissent des tiges portant une palmette à leurs extrémités. Sur le tympan, la tête est remplacée par le Christ. Les tiges des rinceaux se transforment en nuages, les palmettes en anges.

E. Mâle (1) explique la présence de ces nuages masquant les pieds du Christ par la recherche d'une symétrie. « L'artiste, qui avait le sens le plus fin des rapports, a voulu que le Christ debout du portail de gauche eût exactement les mêmes dimensions que la Vierge assise du portail de droite : de la sorte, les deux tympans se répondaient harmonieusement. Il fallait donc, de toute nécessité, que le Christ n'apparût pas tout entier. » Cette interprétation fondée sur le souci de la symétrie formelle est intéressante dans son principe. Pourtant elle n'envisage pas tous les aspects du problème. La position assise ne donne pas nécessairement une figure plus courte.

(1) E. Mâle, *L'art religieux du XIIe siècle*, Paris, 1922, p. 403.

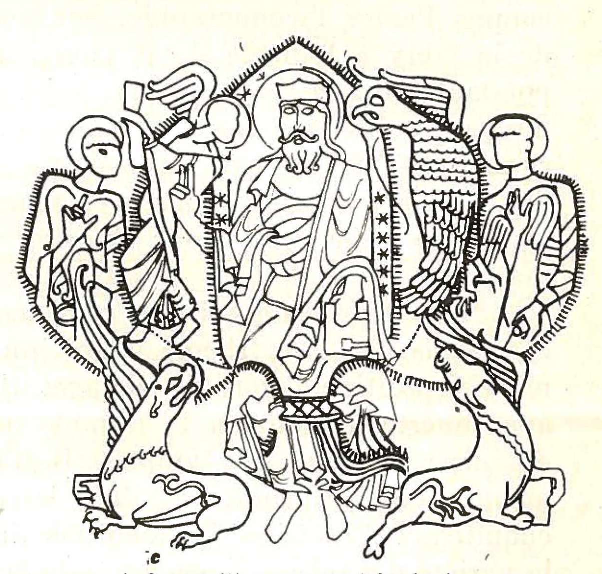


Cliché de la Comm. des M. H.

FIG. 736. — Moissac. *a)* Tympan



b) Ornement de l'archivolte



c) Composition ornementale du tympan

En mesurant les deux personnages, à Chartres même, on s'en rend bien compte : la figure du Christ et celle de la Vierge y sont, en effet, de la même grandeur, déterminée par la flèche du tympan. Les nuages, cachant les jambes de l'une, ne rétablissent donc pas la symétrie, ils la troublent plutôt. S'ils sont là, ce n'est pas comme un artifice extérieur, mais comme l'effet d'une règle interne dont la clef est donnée par l'ornement.

A ce groupe de tympans à trois personnages, nous ajouterons les compositions d'Aulnay (fig. 734) et de Pont-l'Abbé (fig. 735), figurant la crucifixion de saint Jean. Commandées par le motif type 2 S, qui à Aulnay, décore l'archivolte, à Pont-l'Abbé, le chapiteau d'un piédroit, elles présentent quelques particularités. On voit notamment le personnage central suspendu la tête en bas, comme l'exige l'iconographie. Son corps raide ainsi que le bras de la croix à laquelle il est cloué, donne l'axe médian, correspondant aussi à l'axe de la palmette. Ses bras écartés sont dirigés par les branches inférieures E-P du cadre, les tiges supérieures E-T-E tracent les contours des deux bourreaux brandissant les marteaux (conservés seulement à Aulnay où le relief est en meilleur état), pour enfoncer les clous dans les pieds du martyr.

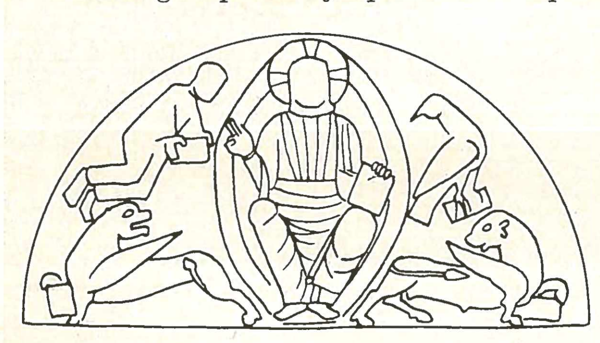


Fig. 737. — Luz. Tympan

Nous venons de voir des ornements variés servir de supports et d'armature à un thème figuré qui peut se réduire à l'unité : une composition à trois personnages. Il semble que l'artiste choisisse avec liberté le cadre et la formule qui lui sont nécessaires pour organiser le relief du tympan. Il n'utilise pas constamment le même moule. Au contraire, dans les petites compositions, sur les chapiteaux et les frises, la monotonie du même ornement commande la variété des scènes, le cachet industriel d'une production en série

caractérise ces sculptures. Ce sont toujours les mêmes clichés qui servent à l'estampage de reliefs innombrables. Et c'est dans des formes impersonnelles, mécaniquement reproduites, qu'on inscrit la diversité des images.

Il n'en est pas de même pour les tympans couronnant les portails. Ceux-ci occupent une place éminente dans l'édifice. Ils attirent particulièrement le regard des foules. Ils sont chargés d'enseignement, et, dans le mur de l'église, ils se présentent comme un territoire à part où se joue le drame essentiel. Ils exigent des soins particuliers. A l'intérieur de la stylistique romane, ils ont leur technique propre.

Le tympan de Moissac (fig. 736) offre un des exemples les plus remarquables de ces vastes compositions combinées sur l'ornement. Les formes tourmentées s'y nouent. Dieu, hommes et bêtes se mêlent en un majestueux ensemble. On est saisi par la grandeur des masses et par la puissance de l'équilibre. Ce dédale, en apparence indéchiffrable, peut pourtant être réduit à un système de courbes nettement défini, à une formule simple. Et c'est encore l'ornement de l'archivolte qui nous en livre le secret et qui nous aide à en établir le schéma. En effet, en suivant les profils des volumes distribués sur le tympan et en les comparant aux lignes du motif II qui parcourt la seconde voussure, on constate une étroite parenté. Ce sont les mêmes éléments, la même coordination des parties, le même ensemble.

Les courbes de la palmette se retrouvent dans l'architecture de la gloire, dans les contours de l'homme et de l'aigle penchés sur le Christ, dans les ailes du bœuf et du lion, dans les torses des anges. Tout converge vers un centre, accentué par la dépression qui sépare les genoux du Christ. La bordure du manteau souligne la bague de la palmette, les branches du cadre se retrouvent dans les corps des quadrupèdes aux cous démesurés, énergiquement tendus et retournés.

La palmette s'inscrit à la fois avec discrétion et rigueur. Noyée dans les masses du relief, elles les enchaîne, elle incline les figures, elle les lie toutes à une branche commune, à la figure centrale du Christ qui domine le tympan. Son corps se dresse avec

stabilité et les anges, les oiseaux et les monstres qui l'entourent semblent émaner de sa personne et s'y rattacher comme des membres multiples.

Cette composition du Christ et des animaux, correspondant chacun à une feuille de la palmette, s'adapte bien au dessin du tympan. Elle remplit tout le fond, et, rayonnant autour du centre, elle souligne et met en valeur sa structure. L'artiste nuance les courbes, varie légèrement les détails, leur imposant un mouvement tantôt calme, tantôt brusque, mais il reste fidèle aux grandes lignes qui semblent naître en fonction même du demi-cercle qu'elles remplissent.

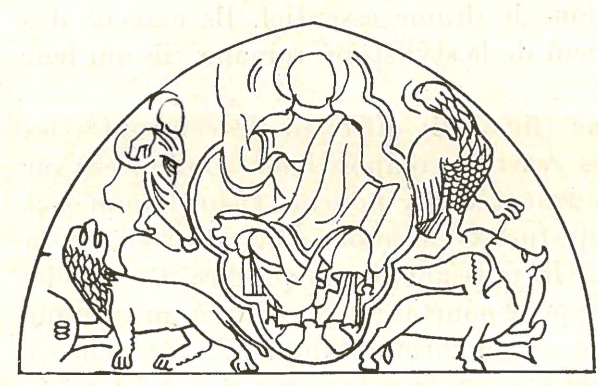
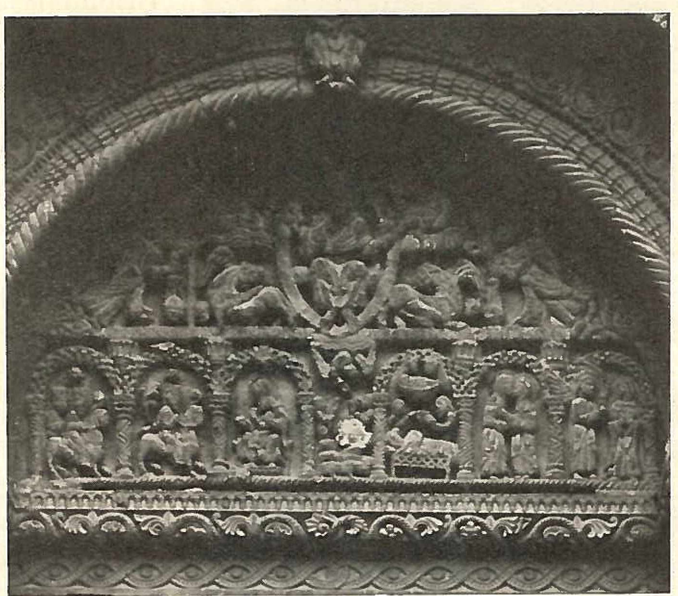


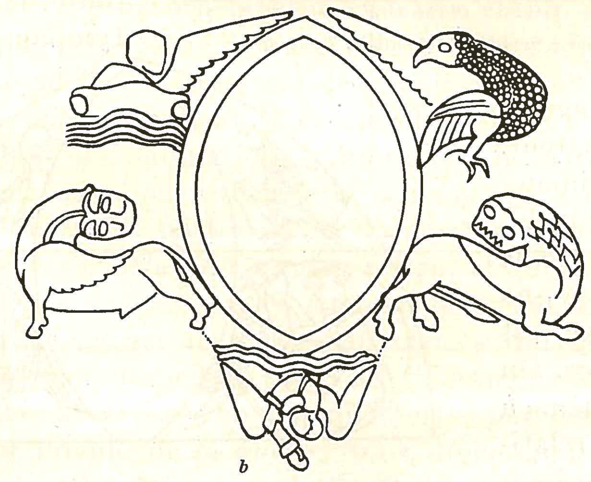
FIG. 738. — Maguelonne. Tympan

De même, si à Luz (fig. 737), à Étretat et à Maguelonne (fig. 738), les troncs des quadrupèdes sont plus longs, leurs cous moins prononcés et suivant une courbe plus souple, on n'y constate pas néanmoins de violation de la formule. C'est l'ondulation plus subtile de la palmette, parcourant à Maguelonne le linteau, à Luz, l'archivolte, qu'on reconnaît en eux, comme on reconnaît dans les pattes étirées de ces bêtes, les tiges partant du centre.

La même palmette avec des replis plus nets encore, se retrouve aussi sur les tympans de Bourg-Argental et de Semur-en-Brionnais. A Bourg-Argental (fig. 739), le bœuf et le lion dont les cous sont aussi grands que les troncs eux-mêmes se tordent en véritables rinceaux. La même courbe est reprise par les corps de l'homme et de l'aigle. Elle est soulignée par les nuages et par les lignes d'un phylactère. Dominées par le schéma ornemental, toutes ces silhouettes se tiennent et se prolongent. Les contours des bêtes sont repris par les branches de la gloire qui les conduisent vers le milieu du tympan, jusqu'à un ange les réunissant toutes en un seul faisceau.

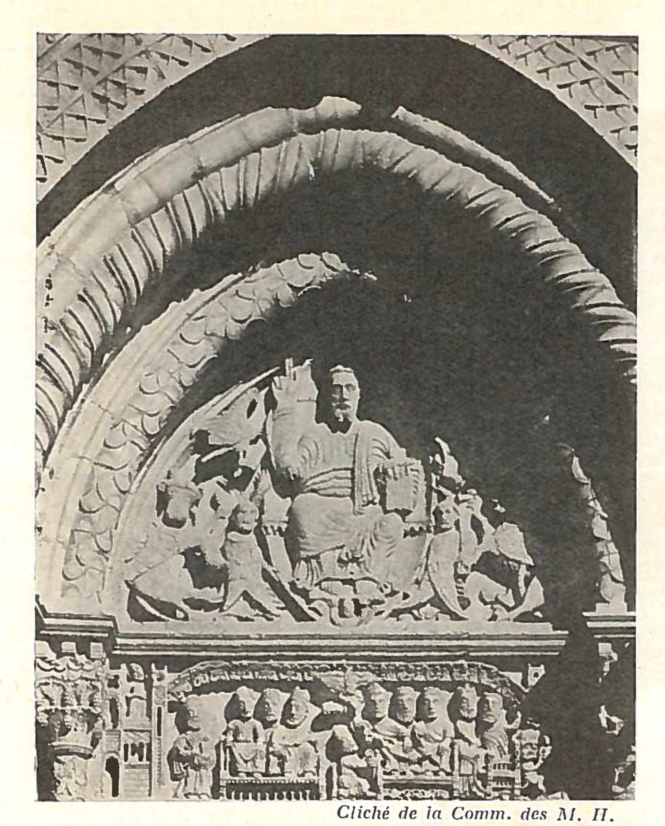


a *Cliché de la Co n n. des M. H.*



b

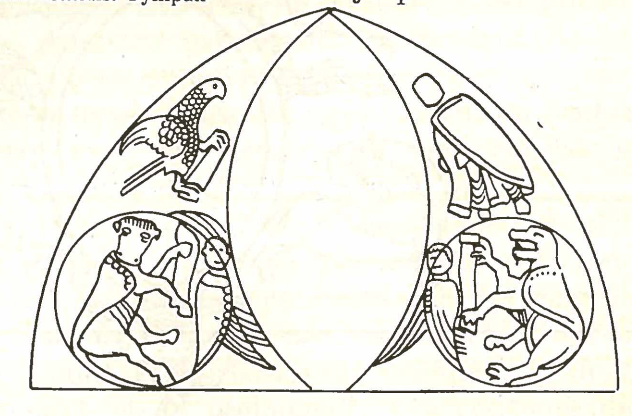
FIG. 739. — Bourg-Argental
a) Tympan ; *b)* motif ornemental du tympan



Cliché de la Comm. des M. H.

Fig. 740. — Semur-en-Brionnais. Tympan

A Semur-en-Brionnais (fig. 740, 741), la composition est complétée par deux anges soutenant la gloire. Ce sont leurs ailes qui constituent ici les tiges et une partie des feuilles inférieures dont le contour achevé par la queue, les pattes et l'échine des quadrupèdes affrontés sont d'une pureté ornementale très frappante. On reconnaît la palmette décorant le chapiteau d'un pilastre. Agrandie, elle remplit ici toute la surface du tympan.



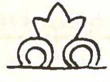


Fig. 741. — Semur-en-Brionnais. Composition ornementale du tympan

Cette image du Christ dominateur, entouré d'animaux surnaturels, inclinés vers lui, telle que nous l'avons vue à Moissac, est pleine de force. On la retrouve même à une époque relativement avancée, à Angers, à Bourges, à Chartres, au Mans,

à Saint-Loup-de-Naud. Mais le Christ y est d'une grandeur moins sauvage, les animaux ne sont plus des bêtes fantastiques. Ils n'épouvantent plus. L'homme n'y a plus l'aspect d'une bête. Le mouvement est apaisé. Les figures se détachent l'une de l'autre. Elles deviennent plus calmes, leurs gestes plus naturels. Pourtant, malgré ce repos des formes, cette humanisation de l'image, on relève sans peine, dans les lignes synthétiques de l'ensemble, le souvenir encore vif de la palmette, épanouie en vision de saint Jean.

III. *Compositions plus complexes*

Si l'ornement à une petite échelle peut être dessiné d'un seul trait, il n'en est pas de même quand il est agrandi. Une surface monumentale est un terrain plus difficile. Elle offre à la ligne plus d'espace, plus de liberté, plus d'occasions de s'égarer. Chaque courbe exige alors un calcul plus minutieux et plus précis. L'artiste fait appel à un système de combinaisons supplémentaires qui l'aident à installer sa mise en place et à définir le dessin.

Ces artifices de renfort ne demeurent pas toujours à l'état de dessous. Le dessin ornemental une fois établi grâce à eux, on n'efface pas cette sorte d'épure. Elle devient cadre à son tour.

On s'en rend bien compte sur le grand tympan de Charlieu (fig. 742-44). En examinant la composition d'une extraordinaire richesse et dont les ondulations confèrent à la forme un aspect touffu et tourmenté, on retrouve le schéma qui en distribue et en souligne toutes les parties. Dans la complexité des profils et des contours, des courbes qui s'entrecroisent et qui se superposent, qui dessinent les figures en les traversant ou en les cernant, il est possible de dégager les lignes directrices qui constituent le réseau à l'intérieur duquel se meuvent l'homme, les anges et les bêtes. L'ensemble est axé, en quelque sorte, par les deux arcs de cercle traçant l'ovale de la gloire. Nous désignerons son sommet par la lettre A et la base par la lettre B. C'est autour de ces deux courbes que se compose toute une série d'arcs de cercle qui reprennent le même mouvement. Avec leurs centres placés sur le parcours



Cliché de la Comm. des M. H.

FIG. 742. — Charlieu. Tympan

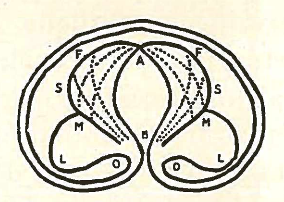


FIG. 743
Charlieu. Ornement de l'archivolte

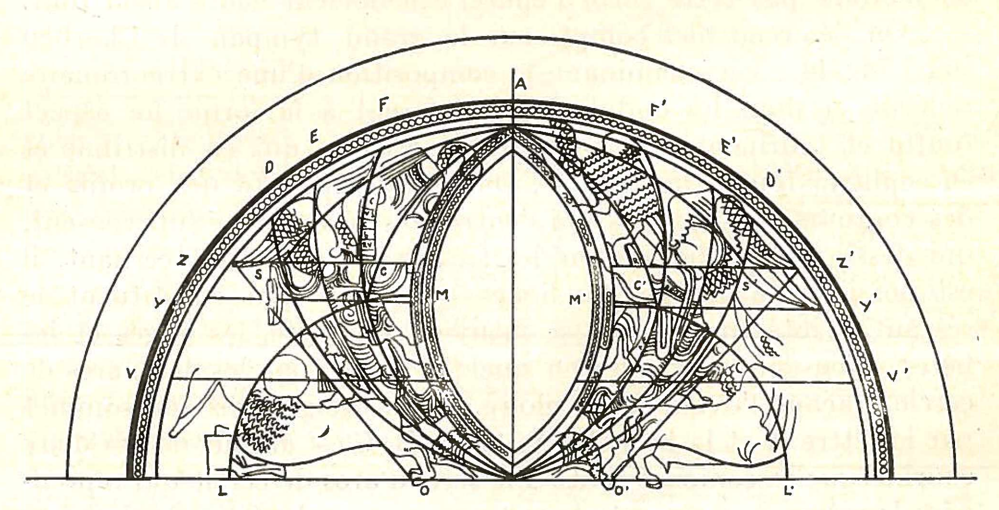


FIG. 744. — Charlieu. Schéma de la composition du tympan

de la ligne A-B, convergeant soit vers le point A, soit vers le point B, ils forment une sorte d'éventail. Nous en désignerons les plus importants par les lettres A-S ; A-S' ; A-C ; A-C' et par B-D ; B-D' ; B-E ; B-E' ; B-F et B-F' ; les arcs A-S ; A-C ; B-D ; B-E et B-F étant symétriques aux arcs A-S' ; A-C' ; B-D' ; B-E' et B-F'. L'ensemble est complété par deux autres arcs de cercle, M-L et M'-L', prolongés par deux rinceaux qui vont vers les centres O et O' fixés sur l'horizontale du linteau. Nous noterons encore trois droites : V-V', Y-Y' et Z-Z' formant trois registres horizontaux, qui, tout en n'ayant pas de rapport immédiat avec les données ornementales du schéma, aident à le construire comme l'armature d'une verrière, ainsi que deux rayons des arcs L-M et L-M' qui, prolongées jusqu'aux points Z et Z', encadrent la partie médiane de la composition. Toutes ces lignes se tiennent, se complètent et se déterminent, centrées ou centralisées par les quatre points cardinaux A, B, O et O' ou par des points distribués tous sur le même axe (A-B).

Telle est la formule que nous croyons possible de relever dans ce relief dont la composition paraît au premier abord inextricable. En comparant la combinaison de ces droites et de ces courbes avec celles de l'ornement qui parcourt l'archivolte (fig. 743), on constate plusieurs points communs. La palmette dédoublée à quatre feuilles encadrée par sa propre tige ramifiée (motif II) est, en effet, ébauchée par le tympan. Les deux palmettes inférieures se lisent dans le tracé de la courbe M-L-O et M'-L'-O' ; les autres, dans l'ensemble des arcs de cercle D-B, E-B, F-B, A-B, D'-B, E'-B, F'-B et S-A, S'-A dont les courbes B-S-A-B et B-S'-A-B donnent les contours généraux. Quant à la tige du cadre du motif II, elle peut être reconnue dans la frise d'oves parallèle à l'archivolte.

Que ce soit la composition de la sculpture du tympan ou celle de l'ornement de l'archivolte, les grandes lignes sont à peu près les mêmes. Renforcées par des axes complémentaires, plus régulières, plus précises et plus monumentales, elles demeurent fidèles aux données initiales. L'image des bêtes et des anges entourant le Christ, assis sur son trône, semble être engendrée par ces arcs.

L'homme qui se penche sur la gloire est nettement maintenu

par les arcs F-B, S-A et A-B, l'arc A-C donnant un axe qui s'accuse dans les plis tombant de son épaule. L'aigle, placé de l'autre côté de l'auréole, s'équilibre avec le personnage, se loge dans le triangle curviligne formé par l'entrecroisement des courbes A-C', C'F' et A-S'. Les deux anges soutenant la gloire sont commandés par les arcs de cercle D-B, E-B, F-B, et D'-B, E'-B et F'-B parcourant leur jambe tendue, leur hanche et leur torse. La ligne B-F souligne en outre quelques plis de la manche et se prolonge par la bande à inscription tenue par l'homme. Les arcs B-E et B-E' donnent l'autre profil des mêmes jambes et du dos. Les arcs B-D, B-D' dirigent les plis qui tombent des genoux. Selon l'éventail des courbes, les corps s'étirent, les jambes fléchies s'appuient contre les droites O-Z, O'-Z', les cuisses s'arrondissent sur les arcs M-L, M'-L'. Les bras qui étreignent la gloire sont raidis sur le registre horizontal (Z-Z', Y-Y'). Les animaux, enfermés dans la zone inférieure (V-V'), sont dessinés par les courbes des rinceaux. Leurs pattes de derrière ont pour axes directeurs les droites Z-O et Z'-O' qui commandent aussi les jambes pliées des corps.

Ainsi, malgré la complexité du schéma, sa rigueur sèche, la vie des figures s'y inscrit avec abondance. Bien loin de s'y adapter malaisément, elle prend sa force et son éloquence dans le système auquel elle obéit et qui la modèle. Les volumes coordonnés s'unissent et s'épanouissent en bouquet ramifié.

Ce n'est pas seulement un jeu d'ondulations raffinées que l'ornement introduit dans le relief figuré. Ce relief est traité comme la végétation ornementale. Dans les plis des robes, nombreux, compliqués, agités comme par un souffle, dans les ailes touffues des anges, dans la crinière des quadrupèdes, dans la riche gamme des valeurs qui joue sur la surface des volumes, on reconnaît le modelé mouvant et instable des feuilles sculptées sur l'archivolte. Deux branches végétales se retrouvent d'ailleurs aussi sur le tympan. Elles s'enlacent aux jambes des anges, aux pattes du lion et du bœuf qui s'y lient comme des bourgeons à leurs tiges. Là encore, nous avons un rappel du procédé. Il nous invite à en suivre l'application détaillée. Après l'avoir reconstitué, il nous est permis d'oublier

l'épure et de jouir de l'œuvre d'art dans son aspect double et un. Si nous fermons les yeux à demi, nous ne distinguons plus qu'à peine les personnages et les bêtes, nous voyons une belle végétation qui s'épanouit avec largeur.

Une formule du même ordre se retrouve à Vézelay (fig. 745-747). Seulement, ici, ce n'est pas au compas, mais à la règle,



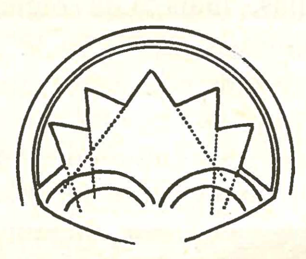
Cliché de la Comms M. H.

Fig. 745. — Vézelay. Tympan

ce n'est pas avec des courbes, mais avec des droites qu'est établi le schéma ordonnateur. Appareillé avec cinq dalles dont nous désignerons les joints verticaux par les lettres E-D et G-X, les axes par les lettres C-C', le tympan offre par son architecture, le grand cadre à l'intérieur duquel on a calculé un système de triangles.

Nous isolons d'abord deux triangles isocèles (L-B-L et Q-B-Q) qui ont pour hauteur commune la flèche (A-B) du tympan. Deux angles (F-E-G) dont les sommets se trouvent sur les joints E-D et dont les bissectrices (A-E) sont données par deux rayons du tympan, se juxtaposent à ces figures géométriques. Les écoinçons

latéraux comportent deux autres angles élevés sur les bissectrices parallèles à ces droites A-E. L'ensemble est complété par deux segments du cercle dont les cordes sont données par l'horizontale du linteau. Ainsi, on établit un système de zigzags (V-P-S-E-G-B-G-E-S-P-V) surmontant deux arcs, qui remplit toute la surface du tympan. Il est important de noter que l'ornement de l'archivolte (fig.746) se compose de la même manière. C'est aussi un système de zigzags formant une rangée de dents de scie inscrit dans un hémicycle et combiné avec deux arcs de cercle. Certes, ces dents de scie sont moins régulières, leurs contours plus accidentés, leur exécution moins précise. Il y a aussi des particularités de modelé qui déforment le dessin. Mais la formule demeure reconnaissable dans les grandes lignes. Agrandie, coordonnée à la structure du tympan, elle est fidèle à ses données initiales.


Fig. 746. — Vézelay
Ornement de l'archivolte

Ce système de droites et d'angles dirige la composition de la scène de la Pentecôte, avec le Christ en gloire, les bras largement

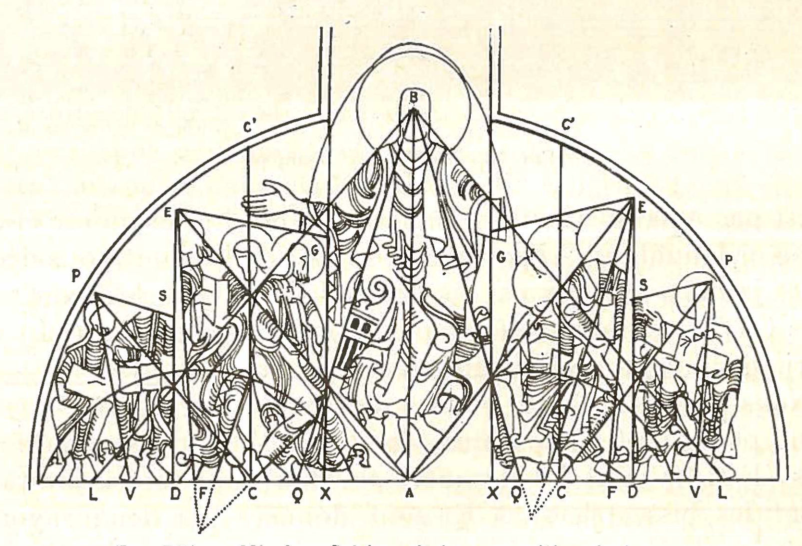


Fig. 747. — Vézelay. Schéma de la composition du tympan

ouverts, envoyant de ses deux mains des rayons de feu sur les apôtres (fig. 747).

Les lignes L-B, B-Q, E-A, E-G, composant les angles, les verticales C-C' et X-G des joints de la dalle, l'arc de cercle et l'un de ses rayons, déterminent toute la figure placée à gauche du Christ.

Le point d'intersection des droites E-G et B-L fixe la position de sa tête. L'angle formé par les lignes L-B et C-C' incline son dos. La ligne E-A parcourt sa hanche gauche et ses bras, l'arc de cercle, sa hanche droite, le rayon, l'une de ses jambes, tandis que l'autre est axée par la ligne Q-B. Les plis de sa robe remplissent les écoinçons inférieurs.

Le personnage voisin est dessiné par le prolongement des mêmes lignes (L-B, E-A, C'-C, etc.) combinées en outre avec la bissectrice de l'angle P, la droite E-F et les deux autres rayons du même arc.

Le triangle, formé par l'intersection des droites L-B, E-A et E-F renferme le tronc et la tête, les bras serrés contre la poitrine. Les rayons, dont l'un coïncide avec la ligne F-E axent les jambes, leur arc définit les genoux.

Les lignes symétriques du côté opposé dessinent deux autres personnages. C'est encore l'arc de cercle qui met en place leurs genoux. Les rayons dirigent aussi les jambes. Le côté E-F de l'angle E situe la tête, les bras et les hanches d'une de ces figures. La bissectrice, son dos, ainsi que les bras et la hanche de l'autre. Le côté E-G marque le niveau des têtes.

La géométrie des deux autres dalles, tout en étant lisible, s'accuse peut-être avec moins de rigueur. On la reconnaît du côté gauche dans les deux apôtres dont l'un est incliné sous l'archivolte et dont l'autre, limité par la verticale E-D, demeure frontal. On la reconnaît encore dans l'axe (bissectrice de l'angle P) et dans le niveau (S-P) de la tête du premier, dans les épaules (S-P) et dans la jambe droite (P-V) de l'autre.

Du côté opposé, on la suit dans le mouvement des plis (P-V) tombant entre les genoux du personnage latéral, dans ses épaules, dans les manches de sa robe, dans la hanche droite (bissectrice de l'angle P) de la figure voisine, dont le bras et la jambe droite,

tracés par une verticale (E-D) sont ramenés à une droite unique.

Les côtés des triangles L-B-L et Q-B-Q, s'ouvrant en éventail déployé sur presque toute la surface du tympan dominent la figure centrale du Sauveur. Leur sommet B fixe sa tête qui, resserrée dans ce cadre étroit, devient exagérément petite. Les lignes L-B dirigent les bras largement ouverts. Les mains énormes, envoyant les rayons de feu, sont parallèles aux côtés E-G des angles E. Les lignes Q-B ainsi que la flèche des deux triangles, distribuent les plis somptueux de sa robe. L'une d'elles marque en outre le pied de son trône incliné.

Ces lignes si vigoureuses ne s'arrêtent pas aux bras et aux épaules du Christ ; elles descendent avec rectitude jusqu'au linteau, elles rattachent à l'image du Sauveur les autres figures, comme les cordes détendues d'un filet, ou plutôt comme la propagation du feu divin qui se communique aux apôtres.

Cette continuité saisit les volumes. Les angles P et E infléchis vers l'extrémité du tympan leur imposent un mouvement centrifuge. Les arcs, bandés entre les jambes, transmettent aux corps, comme à des flèches un élan, contrebalancé par l'équilibre des deux triangles qui pointent au milieu. Les personnages s'agitent et se confondent. C'est un seul corps uni dans toutes ses parties. On dirait que la vision apocalyptique se superpose à la scène de la Pentecôte.

Nous avons vu jusqu'à présent la dialectique ornementale engendrer une ordonnance nouvelle. Les divers aspects de son activité reprennent les thèmes et la technique de l'ornement. Cette stylistique s'exerce tantôt dans les bandeaux et les frises, tantôt sur le chapiteau à crochet et elle nous mène ainsi du monde des surfaces au monde de l'architecture et de ses volumes. On la retrouve enfin sur un certain nombre de tympans où elle distribue et combine, d'accord avec l'ornement de l'archivolte les éléments de la composition.

Il nous reste à voir quels sont les effets de cette ordonnance sur les formes figurées et comment, en particulier, naissent une forme nouvelle et une nouvelle humanité.

TROISIÈME PARTIE

L'EFFET DE LA STYLISTIQUE : NOUVELLES FORMES FIGURÉES

CHAPITRE VII

L'ANIMAL (GÉNÈSE DES MONSTRES)

CHAPITRE VII

L'ANIMAL (GENÈSE DES MONSTRES)

I. *Création du monstre par la stylistique ornementale. a)* création du monstre par déformation ornementale d'un animal normal ; *b)* création du monstre par évocation ornementale d'une bête fantastique. — II. *Création du monstre composite sans intervention de l'ornement. a)* le principe du corps composite ; *b)* développement du procédé. — III. *Création du monstre composite à l'aide de la stylistique ornementale. a)* les types rudimentaires des bêtes ornementales : serpent, oiseau, quadrupède ; *b)* différentes combinaisons de ces types sur un plan analytique ; *c)* Différentes combinaisons de ces types sur un plan synthétique. — IV. *Conclusion.*

I. *Création du monstre par la stylistique ornementale*

Introduit dans le monde zoologique, l'ornement s'empare du corps des bêtes les plus variées. Il les compose, en leur servant, soit d'axe, soit de contour. Il les plie dans ses courbes, tantôt en les déformant, tantôt en respectant leur anatomie, tantôt en créant toute une faune inédite.

La ligne ornementale inscrite sur l'édifice roman est douée d'une force évocatrice. Tracée par le sculpteur, elle est signe d'une puissance de création imagée. Elle se meut, non pas à la recherche d'une ondulation nouvelle, mais à la recherche d'un revêtement figuré. Elle appelle d'innombrables visions, elle les éveille à une forme tangible.

Autour de cette ligne abstraite naissent différentes images, apparaissent différentes figures. D'abord seulement esquissées, elles se précisent, se développent, se cristallisent. Ainsi, à l'intérieur du rinceau, nous avons vu s'animer un serpent (Poitiers ; Vouvant,

fig. 748). Ce corps suggéré par une courbe, évoque, à son tour l'idée du corps mince, élastique et souple d'un oiseau ou d'une bête sauvage, et toute une série de figures, tracées par les mêmes lignes, apparaît.

Cette fonction évocatrice de l'ornement est pareille à celle d'un symbole, d'une forme complexe et équivoque à l'intérieur de laquelle jouent plusieurs valeurs, plusieurs images, qui se reflètent, se complètent, s'expliquent, s'appellent les unes les autres. C'est ce symbolisme formel qui enrichit les schémas ornementaux.

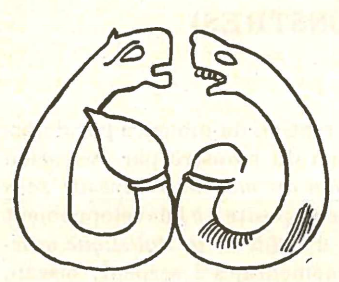


Fig. 748. — Vouvant. Bas-relief

Que ce soit l'oiseau ou le quadrupède, traduits par l'ornement, ils sont obligés de se soumettre à lui, de se plier à ses courbes, et, en obéissant à une autre loi qu'à celle de leur propre canon, de se déformer.

Pour s'adapter au cadre rectangulaire à Nouvion-le-Vineux, le cou d'un quadrupède devient aussi long que le corps tout entier auquel il est symétrique. A Chauvigny, au Mans (fig. 749),

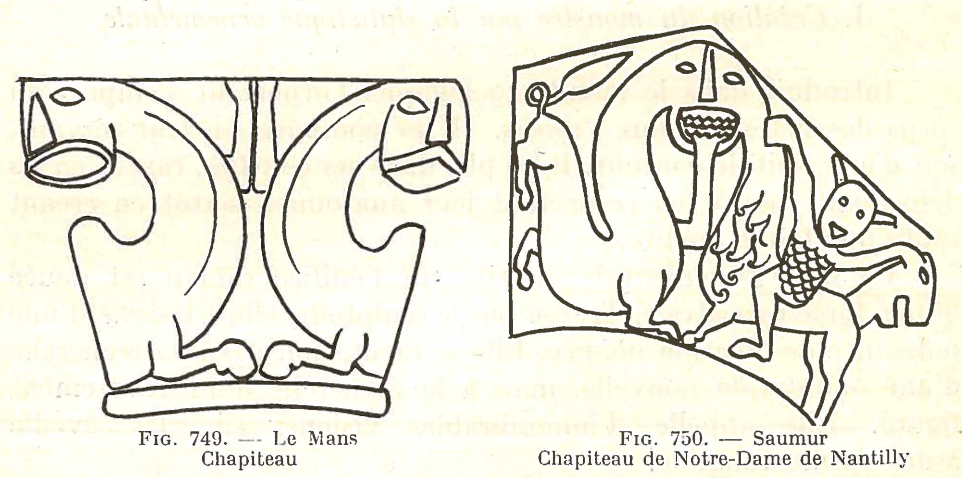


Fig. 749. — Le Mans
Chapiteau

Fig. 750. — Saumur
Chapiteau de Notre-Dame de Nantilly

à Notre-Dame-de-Nantilly à Saumur (fig. 750), à Toulouse, cette disproportion du cou est due à la forme du crochet. A Saint-Symphorien et à Serrabone à celle du motif II, à Cosne et à Saint-

Benoît-sur-Loire, elle est rendue nécessaire par les volutes du chapiteau.

La queue s'étire aussi pour se conformer au tailloir (Angers), à l'astragale (Aulnay), au chapiteau cubique (Côme), au médaillon circulaire (La Charité-sur-Loire ; Hagetmau ; Hildesheim, fig. 751 ; Nevers), au rinceau (Le Mans ; Pavie), au motif II en contrapposto (Pont-l'Abbé), à la fugue du motif II (Gérone ; Urcel), aux volutes du chapiteau (Le Mans ; Moissac ; Saint-Benoît-sur-Loire).



Fig. 751. — Hildesheim Bas-relief de Saint-Michel

Le tronc se déforme en s'inscrivant sur le linteau (San Girico d'Orcia, fig. 752 ; Thwing), sur le chapiteau (Toulouse : Villers-Saint-Paul), dans le médaillon (Côme ; Elne ; Issoire ; Parme ; Vouvant), dans le motif 8 (Corme-Ecluse ; Corme-Royal ; Saint-Amand-de-Boixe ; Toulouse) dans une rangée de motifs II (Angers ; Côme ; Pavie) ou d'entrelacs (Le Mans), dans le crochet (Conques ; Modène ; Saint-Benoît-sur-Loire), dans des volutes (Saint-Benoît-sur-Loire).

Il en est de même pour les pattes qui grandissent ou diminuent

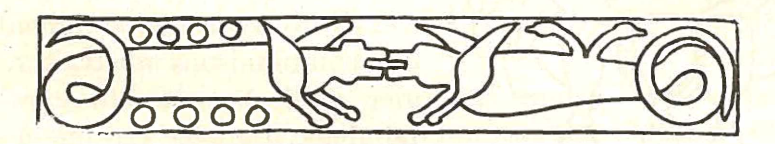
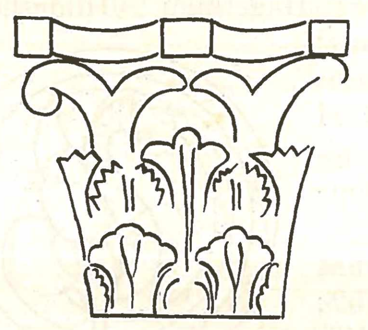


Fig. 752. — San Girico d'Orcia. Bas-relief

suivant qu'il s'agit du médaillon (Elne ; Issoire), d'un cadre rectangulaire (San Girico d'Orcia ; Villers-Saint-Paul) ou d'un crochet (Conques ; Modène).

Ainsi l'artiste roman crée des corps nouveaux en changeant les proportions et souvent l'aspect même de leurs membres. C'est en visant l'exactitude du schéma et non pas la ressemblance avec la nature qu'il compose le relief de ces bêtes. Un lion interprété de cette

manière n'est plus un lion. L'oiseau n'est plus un simple oiseau et le serpent n'est plus un serpent, tels que nous avons l'habitude de les concevoir. Ce sont des animaux fantastiques, toute une faune inédite, qui habitent désormais les forêts et les labyrinthes du décor archi-



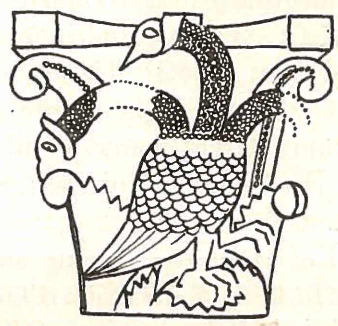


Fig. 753. — Autun. Chapiteaux

tectural. Ainsi la déformation ornementale crée des monstres. Quand son activité s'accroît, quand elle maîtrise complètement son sujet, quand elle décompose radicalement un corps, cette déformation est formation. C'est la création immédiate de la matière figurée. L'image émane en quelque sorte de la structure ornementale. Elle est issue de sa formule.

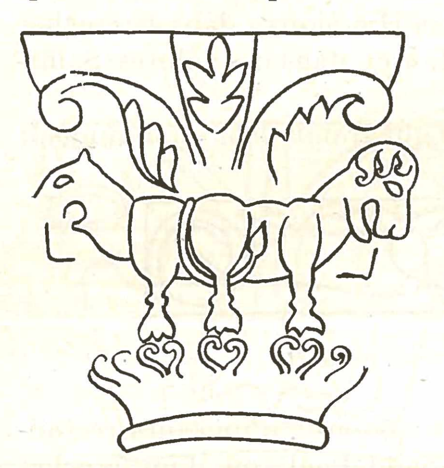


Fig. 754. — Hagetmau. Chapiteau

Nous avons vu comment, dans des combinaisons abstraites, l'imagier a découvert plusieurs corps fabuleux. La bête étrange à quatre troncs et à tête unique de Venise (fig. 47), les chimères à col dédoublé de Pavie (fig. 231), l'oiseau à trois têtes d'Autun (fig. 753), le corps bizarre à trois paires de pattes et à deux têtes de Hagetmau (fig. 754) relèvent des formes architecturales ou ornementales auxquelles l'artiste superpose une vision fantastique. La fusion des trois lions crochets du relief de Daniel (Toulouse, fig. 755), donne à Saint-Papoul (fig. 756) le monstre à trois

têtes. La réunion de deux rinceaux a engendré aussi toute une gamme de bêtes à double tronc, à queue double. Sa destruction et sa recomposition autour d'un axe nouveau a formé les animaux bicéphales : l'aigle, le serpent, le quadrupède ; la fugue du motif II, le motif en 8 emboîté, d'autres ornements encore ont aussi créé plusieurs



Fig. 755. — Toulouse
Chapiteau de Saint-Sernin

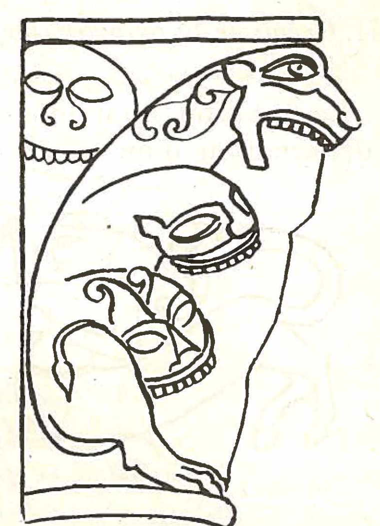


Fig. 756. — Saint-Papoul. Chapiteau

corps inédits. Toute cette faune, d'une étonnante variété, n'a pas été trouvée dans le domaine de la zoologie naturelle. Elle appartient au monde des formes ornementales.

Certes, les éléments d'un corps tels que la tête, les pattes, le torse, la notion même d'une anatomie, ne relèvent pas de lignes abstraites, mais soumis à elles, ils prennent une valeur nouvelle. Ils s'unissent différemment, se recomposent, constituent un organisme chimérique. Une fois entré dans le monde figuré, l'ornement le maîtrise et le refait. Il crée son propre univers.

Ainsi, qu'il s'agisse du corps normal d'une bête reconnaissable, du corps déformé d'un animal dont on devine le prototype, ou d'un corps nouveau, ils obéissent tous à la même formule, ils sont tous réduits à un nombre relativement limité de schémas. Il n'y a pas l'imprévu d'un dessin qui bouge, qui change, qui se renouvelle,

mais une seule et même courbe. Le motif prototype se retrouve immuable à travers ces variations figurées.

Cette pauvreté apparente est à l'origine même d'une étonnante richesse d'invention.

II. *Création du monstre composite sans intervention de l'ornement*

La création d'un monstre n'est pas toujours déterminée par la déformation d'un corps normal ou par l'intervention d'une

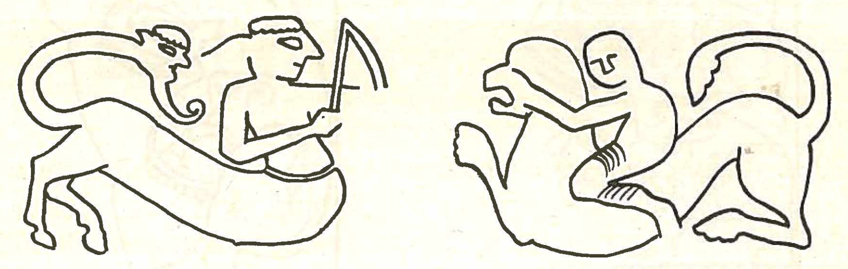


Fig. 757. — Le Mans. Bas-reliefs de la cathédrale

image absolument neuve. Il y a d'autres procédés. La réunion sur le même corps d'éléments anatomiques empruntés à différents types est aussi un moyen de composition. C'est une sorte de mosaïque qui, à l'aide de parties hétérogènes, constitue une unité. Nous connaissons un certain nombre d'animaux qui en résultent. Des êtres étranges à corps d'oiseau, à tête d'homme ou de quadrupède, des serpents, des mammifères ailés, des dragons, des griffons, abondent dans la sculpture romane. Si variés, si surprenants qu'ils soient, ils sont conçus avec beaucoup de rigueur. Ils se présentent comme des organismes vivants ayant leurs lois, leur existence propre. C'est la technique de leur composition qu'il nous faut maintenant essayer de préciser.

Cette « mosaïque » d'un monstre, si spontanée, si imprévue qu'elle paraisse, obéit à des règles. Toute greffe sur un corps d'un élément étranger peut être justifiée. Un accord plastique et une sorte de vraisemblance fabuleuse en sont les postulats.

La création d'un monstre antique, par exemple, respecte toujours le canon du corps qui domine et qui sert de fond. La figure de l'homme n'est pas détruite, en effet, par l'adjonction d'une tête de

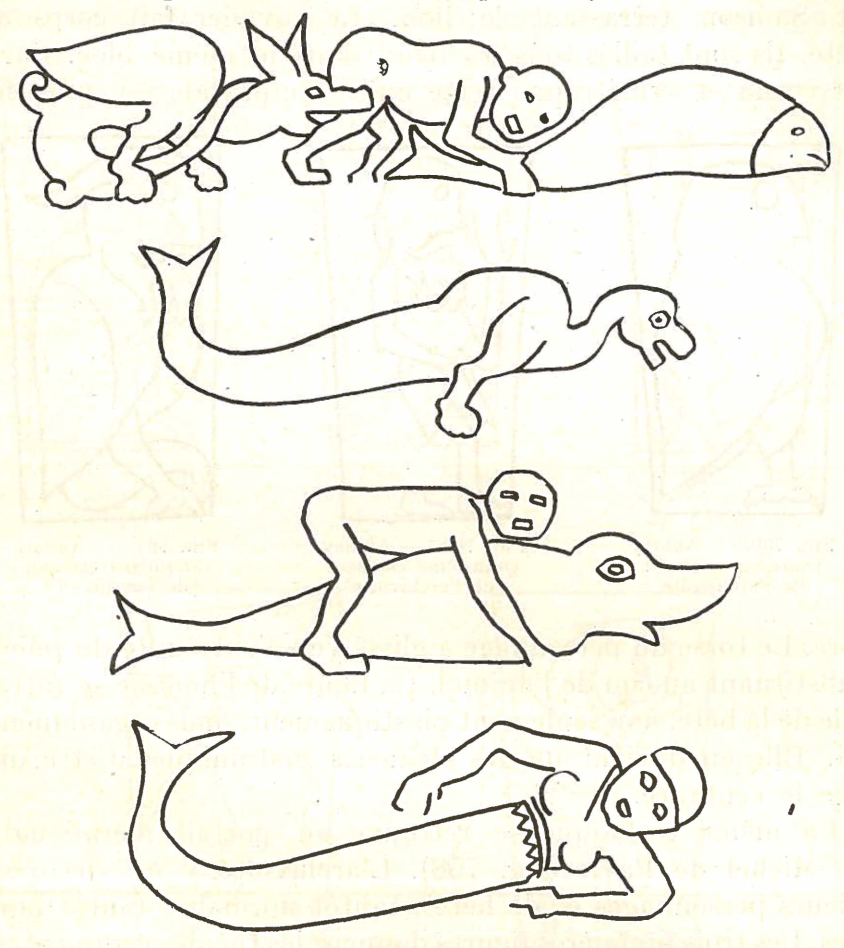


Fig. 758. — Pavie. Bas-reliefs de Saint-Michel

taureau, le corps d'un cheval reste intact quand il est surmonté par le buste du centaure. Ce sont les mêmes grandes lignes, les mêmes relations des parties. C'est pourquoi le minotaure et le centaure, tout en étant des êtres fantastiques, ne choquent pas notre imagination. Organiquement conçus, équilibrés en soi, composés selon une certaine logique, ils sont vraisemblables.

Quelques stades d'une formation de cet ordre peuvent être examinés à la cathédrale du Mans (fig. 757). On voit, sur un relief, un quadrupède monté par un personnage qui le tient par la gueule. C'est Samson terrassant le lion. Le cavalier fait corps avec la bête. Ils sont taillés tous les deux dans le même bloc. Sur un relief voisin et symétrique, cette unité sculpturale est plus forte

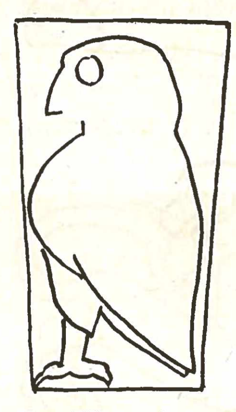


Fig. 759. — Aulnay
Douzième claveau
de l'archivolte



Fig. 760. — Aulnay
Quinzième claveau
de l'archivolte



Fig. 761. — Aulnay
Cinquième claveau
de l'archivolte

encore. Le torse du personnage a glissé vers l'extrémité du relief en se substituant au cou de l'animal. La figure de l'homme se rattache à celle de la bête, non seulement plastiquement, mais organiquement aussi. Elle en devient un des éléments anatomiques. Cette union donne le centaure.

La même technique se retrouve au portail méridional de Saint-Michel de Pavie (fig. 758). L'archivolte y est décorée de plusieurs personnages et de bêtes, tantôt normales, tantôt fantastiques. Les trois premières figures donnent les thèmes rudimentaires; l'homme, une bête aux pattes de félin et le poisson, qui, associés différemment, forment des corps composites. L'animal mord la jambe du personnage qui saisit de sa main la queue du poisson. Ils sont unis par la même ondulation, par le même rythme, par le même axe. Ils constituent un tout. Si dans ce cas, chacun de ces êtres enlacé aux autres, qui les tient avec énergie, garde plus ou moins intacte son anatomie, il n'en est plus de

même pour plusieurs corps voisins. Taillées dans le même bloc, ces figures se confondent. Le personnage et la bête placés devant le poisson se transforment, l'un en sirène, l'autre en reptile fantastique.

Sur le portail sud du transept de l'église d'Aulnay (fig. 759-769)

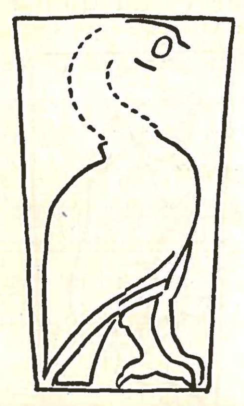


Fig. 762. — Aulnay
Vingt-huitième claveau
de l'archivolte



Fig. 763. — Aulnay
Vingt-troisième claveau
de l'archivolte



Fig. 764. — Aulnay
Quatorzième claveau
de l'archivolte

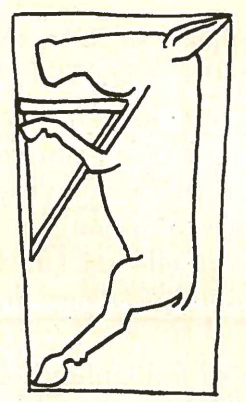


Fig. 765. — Aulnay
Huitième claveau
de l'archivolte



Fig. 766. — Aulnay
Trente-et-unième claveau
de l'archivolte

des êtres fabuleux, d'un aspect inexplicable, parcourent l'archivolte. Ils sont accompagnés de quelques figures plus ou moins normales, les personnages sculptés sur le quinzième, le vingt-quatrième et le trente-cinquième claveau, le quadrupède du second et du hui-

tième, et l'oiseau du douzième et du vingt-huitième. Ce sont leurs éléments diversement combinés, qui déterminent la structure de la plupart des corps fantastiques. Le monstre étrange mi-oiseau, mi-homme que l'on trouve sur le cinquième claveau (fig. 761), comporte des membres provenant du douzième et du quinzième



Fig. 767. — Aulnay
Trente-deuxième claveau
de l'archivolte

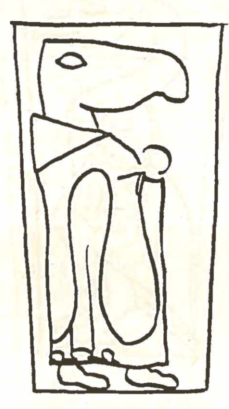


Fig. 768. — Aulnay
Vingt-et-unième claveau
de l'archivolte



Fig. 769. — Aulnay
Quatrième claveau
de l'archivolte

claveau. En effet, on identifie facilement sa tête avec celle du personnage qui orne la même archivolte (fig. 760). Ce sont les mêmes traits, le même masque au nez aplati, aux yeux d'un caractère bestial, les mêmes touffes de barbe ; son corps est celui d'un hibou (fig. 759). Sur le vingt-troisième claveau (fig. 763), cette anatomie se complique. La tête d'oiseau au cou allongé, décrivant une sorte de rinceau, telle qu'elle est sur le vingt-huitième claveau (fig. 762), complète l'ensemble en prenant place sur la tête humaine.

Les compositions de cet ordre se multiplient, le griffon du quatorzième claveau (fig. 764) réunit le corps du quadrupède du dixième et le cou de l'oiseau du vingt-huitième. Sur le trente-et-unième claveau (fig. 766), ce griffon reçoit la tête du personnage sculpté à côté de lui (trente-deuxième claveau, fig. 767). La tête de l'âne musicien se retrouve sur le vingt-et-unième claveau où elle fait partie d'un corps humain (fig. 768), telle qu'il se présente sur les archivoltes voisines.

Ainsi jouent différents éléments. Ils se substituent et s'interchangent avec une prodigieuse facilité. La tête de l'homme se rattache au corps du quadrupède (fig. 769, quatrième claveau, réunissant les éléments du neuvième et du seizième), de l'oiseau, d'une bête fantastique ; le corps de quadrupède se combine avec le cou et la tête de l'oiseau (onzième claveau, réunissant les éléments du huitième et du quinzième). Favorisées par l'identité d'échelle et de cadre, par la parenté des contours, ces formations sont d'une singulière richesse. Tous ces corps sont conçus comme des sortes d'objets démontables dont on peut facilement détacher les pièces. Ainsi ,en isolant leurs membres, les pattes, les queues, les ailes, en les mêlant et en les assemblant de différentes manières, l'artiste ne se lasse pas de combiner sa mosaïque pour avoir une faune dont les éléments sont identiques et dont chaque type offre un aspect nouveau.

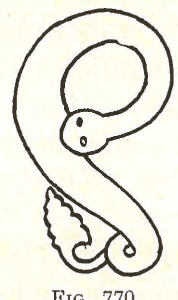
III. *Création du monstre composite à l'aide de la stylistique ornementale*

Le principe du canon, de l'équilibre et de l'harmonie internes d'un corps s'oppose naturellement aux combinaisons mosaïquées C'est pourquoi le répertoire des monstres antiques est relativement pauvre. Il n'en est point de même pour l'art roman, la notion de canon y étant supprimée. C'est une autre ordonnance qui domine le relief. La technique ornementale qui réduit les corps les plus variés à la même formule favorise l'échange de leurs parties.

Néanmoins, de la variété des bêtes ornementales, nous pouvons dégager quelques cas où l'anatomie demeure fidèle au type normal : le serpent, l'oiseau et le quadrupède. Ce sont des types très généralisés, dépourvus de toute individualité. Ils servent de base à des combinaisons multiples. Inscrits dans la formule du motif I, pris isolément, ou faisant partie d'un ornement plus complexe, ils sont ramenés à une double uniformité : non seulement uniformité formelle, établie par le caractère impersonnel du schéma ordonnateur mais uniformité figurée, déterminée par l'identité thématique qui

cristallise une composition presque conventionnelle, fixée une fois pour toutes et constitue une sorte de cliché type.

Le *cliché du serpent* (fig. 770) n'exige pas de commentaire. La souplesse, l'élasticité, la structure même de son corps sont conformes à la courbe ornementale. Il s'y plie facilement, et c'est



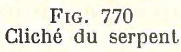


Fig. 770
Cliché du serpent



Fig. 771
Cliché de l'oiseau



Fig. 772
Cliché du quadrupède

avec beaucoup de précision qu'il traduit le motif prototype dont le point P correspond généralement à la tête (exemple-type : Notre-Dame-la-Grande de Poitiers).

Le *cliché de l'oiseau* (fig. 771) est plus complexe. Inscrit dans la même formule, il se rapproche de la forme du serpent ; le tronc plus développé, les pattes et les ailes permettent de reconnaître l'oiseau sans faire oublier le serpent. La tête est aussi fixée au point P. Le col, retourné, suit le parcours de la branche P-E, le point E marque la partie du corps la plus volumineuse où s'attachent les pattes et les ailes. La ligne E-T précise le dos et la queue (exemple-type : la Couronne).

Le *cliché du quadrupède* (fig. 772), selon la même formule, n'est pas très différent de celui de l'oiseau. Avec la tête fixée en P, le cou également tordu et décrivant la même courbe (P-E), les pattes de devant attachées au même point, il reprend fidèlement la composition. Les pattes de derrière et la queue, attachées au point T, ainsi que la forme du tronc plus ample, sont les seuls indices de sa personnalité (exemple-type : La Charité-sur-Loire).

Si nous pouvons identifier chacune de ces bêtes, c'est surtout grâce aux détails anatomiques et non à la manière dont

elles se composent, car cette composition ne varie pas. Ce ne sont que les pattes pourvues de serres, la tête armée d'un bec et les ailes qui nous ont fait reconnaître l'oiseau, les quatre pattes, la queue et le type de la tête — le quadrupède, le corps lisse et mince — le serpent, quelques détails iconographiques, non les proportions, l'échelle, la structure qui restent les mêmes pour tous les animaux. C'est toujours la même formule qui se retrouve dans chacun de ces corps, qui les ordonne, qui distribue et qui fixe les membres. Que ce soit un oiseau ou un quadrupède, c'est le point P du motif I qui fixe la tête, le point E les pattes, la tige E-P, le cou, E-T le tronc. Les éléments anatomiques se rattachent non seulement au point du corps où ils sont organiquement nécessaires, mais aussi à un point déterminé de l'ornement. Ce sont les points T, E et P dont nous avons vu le rôle dans la formation ornementale, qui servent de nœud. C'est là que s'ajustent tous ces éléments. Ces bêtes sont ainsi réduites, non seulement à une figure plus ou moins commune, mais aussi à la même structure, au même système d'assemblage, au même squelette. Cette uniformité facilite la naissance des corps composites.

En effet, les membres ramenés à la même échelle et liés au tronc par le même système, se substituent facilement les uns aux autres et se recomposent. Les clichés types : l'oiseau, le serpent, le quadrupède, nous noterons encore le poisson, queue de la sirène, se combinent différemment et une faune fantastique apparaît.

La provenance des éléments d'un corps composite est souvent aisée à rétablir. Tout en étant réunis sur le même organisme en apparence indémontable, ils ne s'y rattachent pas parfaitement. Traités chacun à part, ils gardent une indépendance relative et leurs caractères propres. C'est sur les cas de cet ordre qu'il nous sera plus facile de reconstituer le procédé.

Sur un des chapiteaux des tribunes de Saint-Sernin de Toulouse (fig. 285), on trouve un étrange ensemble. Un personnage assis étreint de ses fortes mains le cou d'un reptile ailé à gueule de quadrupède qui lui ronge sauvagement la tête.

Si inexplicable, si mystérieuse que paraisse cette vision, elle peut être déchiffrée sans peine quand on la décompose. Dans

la structure du relief, nous reconnaissons la formule de la sirène, de l'être mi-poisson, mi-homme, tenant ses propres queues retroussées. Ce sont ces queues qui se transforment en bête attaquant le personnage dont naguère elles faisaient partie intégrante.

Détachées du tronc humain, elles ont reçu une tête, des pattes, des ailes. La tête est empruntée au cliché du quadrupède. C'est le même crâne aplati, le même nez à peine marqué, aux larges narines, les mêmes yeux elliptiques, la même gueule sauvage armée de dents. Les pattes aux serres puissantes et les ailes appartiennent à l'oiseau (fig 773).

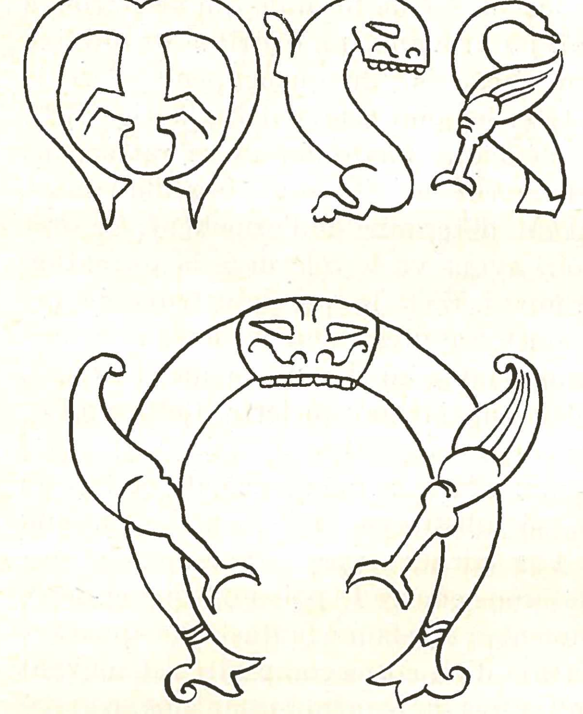


Fig. 773. — Toulouse. Monstre sculpté à Saint-Sernin et les éléments de sa composition

Ces têtes, ces membres, gardent leur rapport originel avec le schéma ornemental, la tête demeure fixée en P, les ailes et les pattes en E. Mais ils ne font plus partie d'un corps d'oiseau ou de quadrupède. Ils s'ajustent à la queue du poisson décrivant la même courbe.

Ces éléments, tout en étant bien agencés, n'ont pas néanmoins entre eux un lien fortement organique. Ils s'adaptent aux queues du poisson d'une façon un peu artificielle. Elles restent, en quelque sorte, isolées. Il semble que ce corps soit encore inachevé, qu'on en ait réuni, mais pas encore définitivement soudé les membres.

Cette expérience qui cherche à combiner et à réunir différents éléments, est sensiblement plus avancée à Aulnay (fig. 422). Les

deux corps des monstres sculptés sur l'archivolte de la porte gauche de la façade, sont conçus avec plus d'unité.

Ils se composent de fragments empruntés à deux clichés types : l'oiseau et le serpent. Le premier s'étend du point P au point E, le second suit la branche E-T. Bien que chacun d'eux,

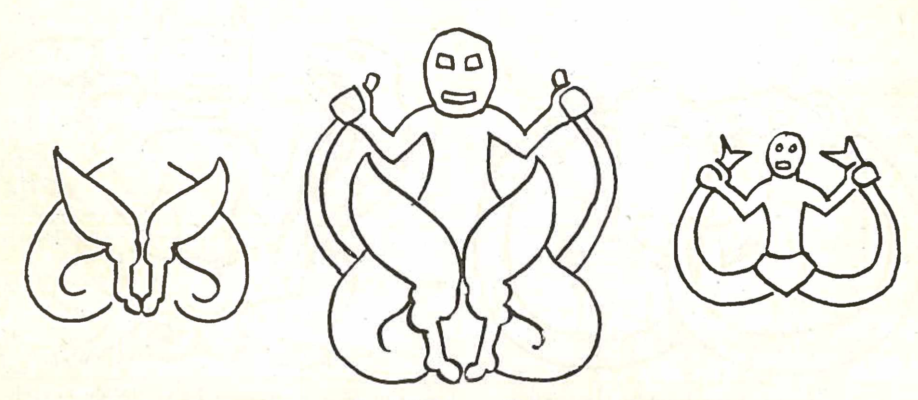


Fig. 774. — Moissac
Monstre sculpté et les éléments de sa composition

limité par E, soit nettement distinct, ils constituent un corps organique. L'image d'un oiseau à longue queue, transformée en serpent est, en effet, moins paradoxale. A Moissac (chapiteau du portail, fig. 774), une anatomie d'une extrême complexité est due à un procédé analogue. C'est un monstre à la fois homme, serpent, oiseau et quadrupède, à plusieurs troncs et à deux queues démesurées. La combinaison de trois clichés types détermine la partie inférieure. Le quadrupède fournit le tronc, le serpent les queues, l'oiseau les ailes, les membres sont combinés sur les points P-E et T de la tige ornementale. Les deux corps affrontés ainsi constitués, se rattachent au buste de la sirène dont ils remplacent les jambes. Leurs queues se prolongent en suivant les courbes d'un autre motif II verticalement emboîté, le tronc du personnage dessinant la palmette.

Ce n'est donc pas seulement la réunion de différents fragments sur le même motif prototype qui forme l'ensemble, mais aussi la réunion de plusieurs prototypes en un seul ornement. Ces

deux techniques collaborent. Elles jouent, se complètent et se compliquent.

Dans ces cas, le corps monstrueux se présente comme un simple assemblage de membres dont on n'a pas encore trouvé le rapport intime. D'autres sont plus habilement conçus. Les éléments

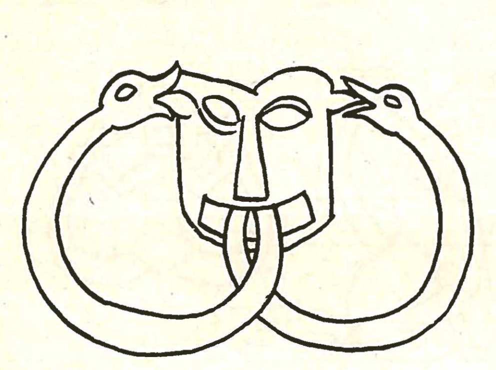


FIG. 775. — Quedlinburg. Bas-relief



FIG. 776. — Angers. Bas-relief de l'évêché

s'y unissent plus étroitement ; ils constituent non seulement une unité plastique, mais une figure qu'on ne peut disséquer sans la détruire.

La tête reste la partie du corps le plus facilement interchangeable. Qu'elle appartienne à un oiseau, à un serpent, à un quadrupède, elle est réduite à la même dimension, elle est fixée au même point de la branche ornementale. Cette uniformité lui permet de se transporter sur n'importe quel corps sans troubler l'ordonnance générale. Les variations abondent : oiseaux à tête de quadrupède (Aulnay ; Echillais ; Modène ; Pavie ; Plaisance ; Sens) ou à tête humaine (Echebrune ; Lucques ; Poissy ; Plaisance ; Sanguesa ; Sens ; Villers-Saint-Paul ; Urcel), quadrupèdes à tête d'oiseau (Angers ; Aulnay ; La Charité-sur-Loire) ou à tête d'homme (Poissy ; Saint-Martin-du-Canigou ; Notre-Dame de Nantilly à Saumur), des serpents à tête d'oiseau (Quedlinburg, fig. 775) ou de quadrupèdes (Angers, fig. 776), des oiseaux à tête de serpent (Gérone ; musée de Madrid, nº 174). Cette tête fixée à l'extrémité de la tige T-E-P fait corps avec l'ornement. Elle en est inséparable. Si bien qu'elle subsiste même quand l'ornement décrit une région du corps

où elle est absurde, la queue par exemple. On la voit avec surprise se dresser à l'extrémité des queues des quadrupèdes (Milan ; Parme ; Poitiers ; Vienne), des poissons (cathédrale de Parme, fig. 262), des monstres (Saint-Denis-Hors, Amboise), des sirènes (Notre-Dame-la-Grande de Poitiers, fig. 256). Elle est là comme un vestige d'une formation antérieure.



Fig. 777. — Tarragone. Bas-relief

Les métamorphoses du tronc, des pattes, des queues, des ailes, se produisent selon la même règle tout en étant plus difficiles. Le corps du serpent, uni à celui de l'oiseau et du quadrupède, nous en a déjà fourni quelques exemples rudimentaires sans montrer toutes les possibilités de cette technique. Décomposés et recomposés analytiquement, ces corps se présentent comme une mosaïque de parties et presque comme une collection de débris. Mais il y a d'autres cas où la bête fantastique, construite de cette façon, paraît propre à la vie et solidement liée dans tous ses éléments. On peut être tenté de croire que la combinaison par pièces détachées est l'expérience préliminaire d'un système plus parfait ; de toute façon c'est ce système même, rigoureusement fondé sur le jeu de l'ornement, qui confère à ces créations la puissance de l'unité des images.

Ce sont toujours les mêmes clichés types qui servent de base. Seulement, ici, les liens entre différents fragments sont plus intimes, le passage entre eux plus nuancé et plus subtil. Les morceaux étrangers ne sont pas incrustés, mais en quelque sorte incorporés. C'est pourquoi il est plus difficile de les discerner et de les reconnaître et c'est seulement après l'examen de quelques-unes de ces compositions analytiques que nous pouvons établir leurs origines avec plus ou moins de sûreté.

Ainsi, tandis qu'à Aulnay le serpent et l'oiseau, tout en faisant

partie du même corps sont encore nettement distincts, à Tarragone (fig. 777) et à Lescar ils se confondent complètement. Le serpent domine l'ensemble. Mince, souple et élastique, couvert d'écailles, il décrit la courbe du rinceau. Quant à l'oiseau, il ne s'accuse que par un léger gonflement du tronc. Les pattes, munies de griffes et

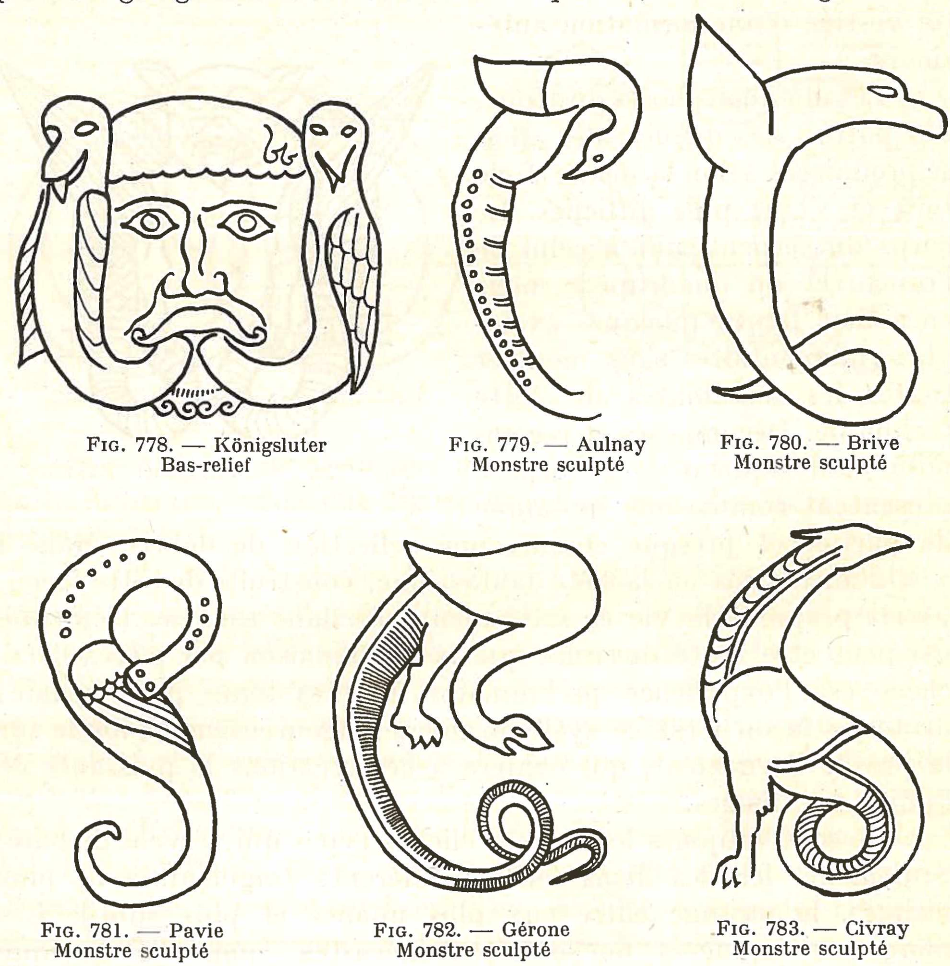


Fig. 778. — Königsluter
Bas-relief

Fig. 779. — Aulnay
Monstre sculpté

Fig. 780. — Brive
Monstre sculpté

Fig. 781. — Pavie
Monstre sculpté

Fig. 782. — Gérone
Monstre sculpté

Fig. 783. — Civray
Monstre sculpté

les ailes déployées, fixées au point E, s'attachent d'une façon plus organique. La tête, au nez aplati, aux yeux énormes, en amande, à la gueule ouverte montrant les dents, appartenait auparavant au cliché type du quadrupède.

Ce corps d'oiseau inscrit dans celui du serpent, se développe à Königsluter (fig. 778), Aulnay (fig. 779), Brive (fig. 780) et Pavie (fig. 781). Fixé toujours au point E, il s'étoffe, devient robuste. Bien que chacun de ces clichés types soit encore reconnaissable, on suit leur fusion. Les passages entre le tronc, le cou et la queue sont

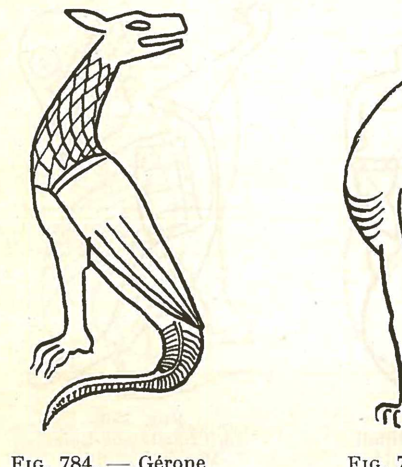


Fig. 784. — Gérone
Monstre sculpté

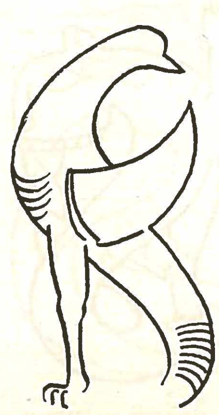


Fig. 785. — Rioux
Monstre sculpté



Fig. 786. — Vézelay
Monstre sculpté

justement mesurés. C'est un corps unique qui s'effile et qui s'allonge, non deux corps juxtaposés.

A Gérone (fig. 782), l'oiseau et le serpent prennent une valeur égale. Ils forment un animal bien dégagé, aux fortes pattes armées de serres, aux ailes puissantes , aux queues et aux cous recouverts d'écailles. A Civray (fig. 783), Gérone encore (fig. 784) et Rioux (fig. 785), c'est l'oiseau qui prend le plus d'ampleur. Le cliché du serpent lui impose plus d'élasticité. Il l'amincit, le rend plus flexible en l'aidant à décrire un rinceau plus parfait, mais il ne le domine pas. C'est surtout dans les queues et dans les cous enlacés qu'il demeure reconnaissable.

A Vézelay (fig. 786), les queues du serpent disparaissent, seuls les cous disproportionnés et la souplesse des corps trahissent l'influence de ce cliché.

Cette fusion de différents organismes dont l'un persiste dans l'autre en transformant et en nuançant son anatomie peut être

souvent observée. Favorisée par la stylistique ornementale, elle devient l'un des procédés favoris de l'art roman. L'uniformité formelle, la fixité des courbes, le nombre réduit des solutions plastiques déconcertent le sculpteur. C'est en cherchant des combinaisons inédites de la matière figurée inscrites dans le même cadre,

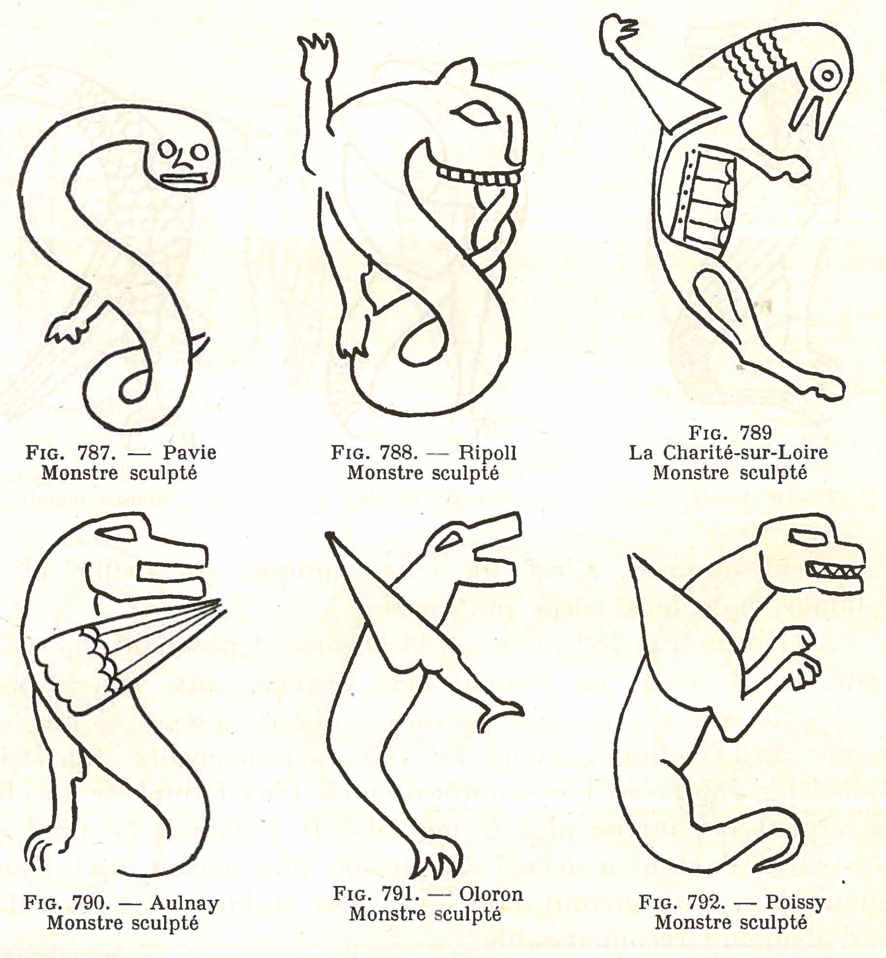


Fig. 787. — Pavie
Monstre sculpté

Fig. 788. — Ripoll
Monstre sculpté

Fig. 789
La Charité-sur-Loire
Monstre sculpté

Fig. 790. — Aulnay
Monstre sculpté

Fig. 791. — Oloron
Monstre sculpté

Fig. 792. — Poissy
Monstre sculpté

qu'il s'efforce d'enrichir cette pauvreté. La permanence ornementale détermine ainsi la variété imagée. Il réunit les corps les plus différents, il les juxtapose, il les fait se pénétrer, jouer les uns avec les autres. Ce ne sont pas seulement le serpent et l'oiseau qui se combinent, mais le quadrupède lui aussi. Associé

tantôt au serpent, tantôt à l'oiseau, il change d'aspect. Influencé par le cliché du serpent, il s'étire, devient plus souple, son cou prend une longueur étrange, sa queue se développe (Aulnay; Pavie, fig. 787; Ripoll, fig. 788; Saintes). Le cliché de l'oiseau intervenant à son tour, il prend une forme elliptique, reçoit des ailes

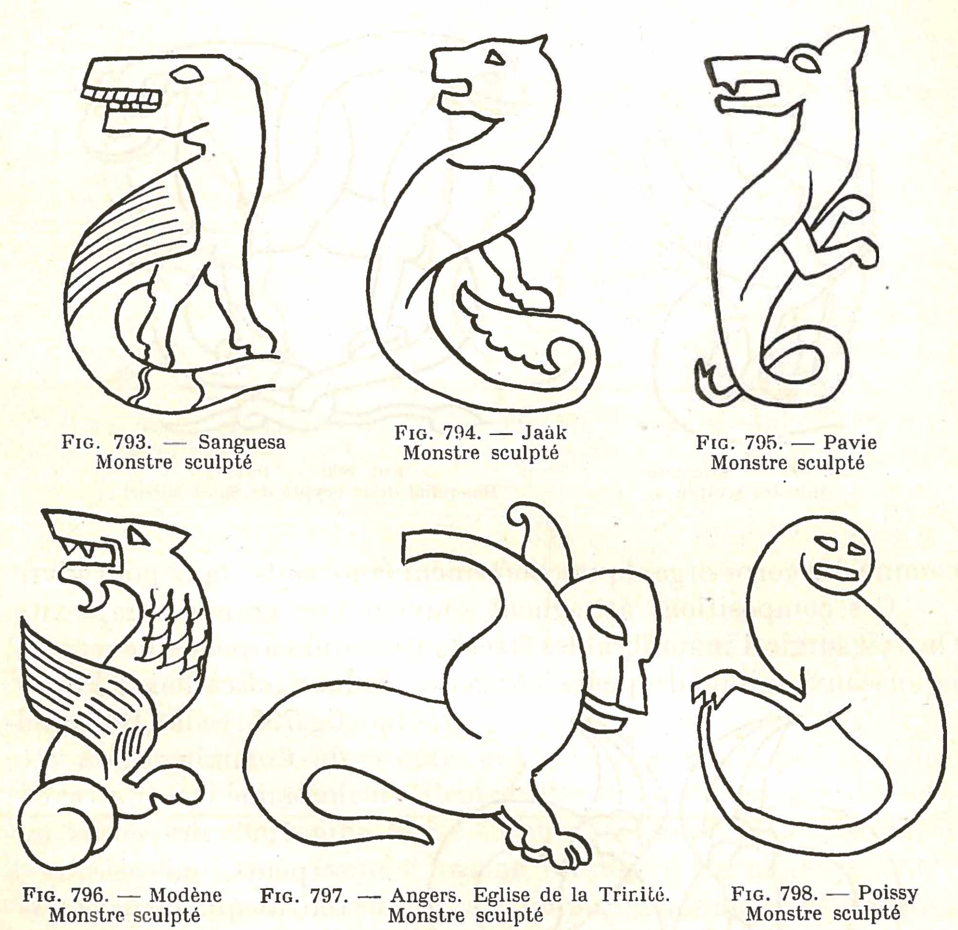


FIG. 793. — Sanguesa
Monstre sculpté

FIG. 794. — Jaàk
Monstre sculpté

FIG. 795. — Pavie
Monstre sculpté

FIG. 796. — Modène
Monstre sculpté

FIG. 797. — Angers. Eglise de la Trinité.
Monstre sculpté

FIG. 798. — Poissy
Monstre sculpté

perd ses pattes de derrière, tout en gardant les griffes de celles de devant (La Charité-sur-Loire, fig. 789; Aulnay, fig. 790; Oloron, fig. 791; Poissy, fig. 792; Sanguesa, fig. 793; Jaàk, fig. 794; Pavie, fig. 795; Modène, fig. 796; Angers, fig. 797).

Ainsi se forment trois catégories nouvelles qui s'enrichissent

d'intermédiaires en passant du serpent au quadrupède et à l'oiseau ; de l'oiseau au quadrupède. Ce sont des compromis différents entre les espèces, où l'on voit dominer tantôt l'une, tantôt l'autre, et c'est cette dominante qui précise leur caractère. Résultat d'une sorte d'amalgame, d'une fusion de types différents, il se présentent



FIG. 799. — Sanguesa
Monstre sculpté



FIG. 800. — Pavie
Bas-relief de la crypte de Saint-Michel

comme des corps organiques, fortement construits, faits pour vivre.

Ces compositions atteignent souvent une grande complexité. On voit surgir d'innombrables êtres fantastiques à queues de serpent, mi-oiseaux, mi-quadrupèdes (Angers ; Aulnay ; Echillais ; Poissy, fig. 798 ; Saint-Bertrand-de-Comminges), à tête humaine (Sanguesca, fig. 799), des corps mi-serpents, mi-oiseaux à tête de quadrupède (Gérone ; Pavie, fig. 800 ; Toulouse ; Verdun) de serpent (Villesalem, fig. 801) ou à tête d'homme (Fenioux ; Lucques, fig. 802 ; Urcel),

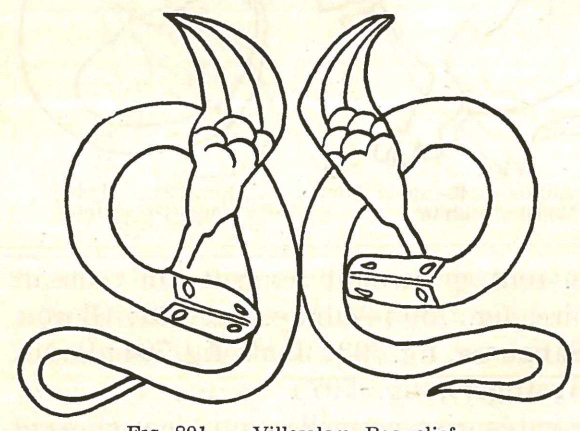


FIG. 801. — Villesalem. Bas-relief

des reptiles à tête de quadrupède, à corps d'oiseau et à queue de serpent (Civray), des oiseaux avec des queues épanouies en bouquet de feuillage, à tête de quadrupède (Sens, fig. 803 ; Jaàk), à tête d'homme (Sens), des corps de quadrupèdes ailés à tête, à cou et à queue de serpent (Pavie).

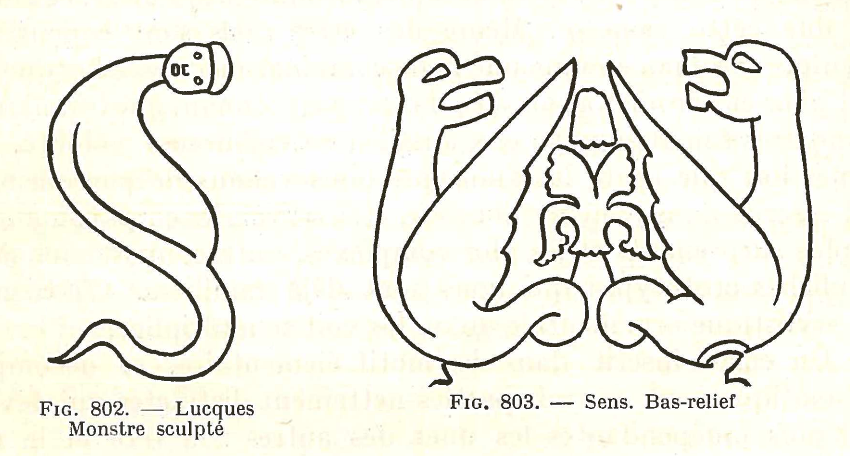


Fig. 802. — Lucques Monstre sculpté

Fig. 803. — Sens. Bas-relief

IV. *Conclusion*

Il est impossible de dresser la liste complète de ces anatomies. Trop riches d'inventions, d'une variété déconcertante, elles échappent à un classement rigoureux.

Certes, plusieurs de ces bêtes ont été créées par la poétique des contes et des fables, plusieurs d'entre elles ont été inventées ailleurs, en Chaldée, en Assyrie, en Perse ou chez les Grecs. Mais, enfermée dans l'ornement, cette faune d'origine étrangère, au moins partiellement, se recompose et renaît sous l'empire d'une autre stylistique. Elle obéit à d'autres lois, elles est vision d'un autre monde de formes. Elle n'apparaît pas comme une collection d'apports bruts et d'emprunts passifs. Même lorsqu'il y a identité avec des formations classiques ou iraniennes, par exemple, on doit convenir que ces animaux se trouvent singulièrement à leur place, dans un univers qui leur convient et où ils voisinent avec des êtres réels et

normaux conçus, eux aussi, comme des combinaisons de droites et de courbes. Rien n'interdit d'ailleurs de supposer qu'historiquement les importations antiques ou orientales aient pu servir de thème inspirateur. Mais on doit admettre que les formes qu'on peut en faire sortir offrent le spectacle, non seulement d'une richesse exubérante, mais encore d'un ordre systématique, inconnu jusqu'alors, et auquel est due cette richesse. Même des êtres réels sont conçus par le sculpteur roman comme une belle combinaison de courbes que l'on peut plier et dérouler à son gré. Il n'est pas étonnant que les animaux légendaires soient soumis, eux aussi, à sa rigoureuse volonté, aux mêmes lois que toute la faune que nous venons de parcourir. Ils sont inscrits dans le même contour, et, à travers les corps composites les plus surprenants et les plus complexes, on reconnaît sans peine les clichés prototypes qui nous sont déjà familiers. C'est grâce à la stylistique ornementale qu'on les voit se multiplier.

Un corps inscrit dans le motif élémentaire, se décompose automatiquement en trois parties nettement distinctes qui deviennent plus indépendantes les unes des autres : la tête et le cou, localisés sur le parcours P-E de la tige du rinceau, les ailes et les pattes fixées au point E, le tronc qui s'étend du point E jusqu'au point T. La silhouette se fragmente ainsi, en quelque sorte, et c'est cette fragmentation qui détermine le jeu des éléments, ramenés tous à la même échelle et à la même structure, qui favorise leurs échanges, qui suggère des inventions. C'est pourquoi les monstres inscrits dans les crochets du chapiteau sont moins variés. Le bloc du crochet ne développe pas, en effet, les différentes parties de la figure qui y prend place. Il les rend plus compacts et plus fermes, il leur confère l'unité d'un solide. Cette structure s'oppose aux transformations composites. On ne voit généralement que les têtes s'interchanger tandis que les corps gardent intacte leur anatomie. Quant aux êtres hybrides, ils proviennent généralement de la réunion d'animaux appartenant aux différents registres, et non pas de la combinaison sur le même crochet des éléments des différents clichés types.

C'est surtout dans le réseau des lignes ornementales qu'apparaissent ces bêtes fantastiques. L'artiste joue avec les figures

démontables. Il se plaît à les défaire et à les recomposer, à transposer les éléments des unes sur les autres, à chercher des associations paradoxales. Il les établit, tantôt en s'inspirant de la poétique des fables, tantôt de la vision d'un monstre exotique, tantôt en créant une anatomie inédite.

Ainsi le terme de fantaisie, en tant qu'il suppose une absolue liberté et même le désir d'un rêveur, paraît mal choisi pour caractériser une faune dont la création est soumise à des règles et dont l'armature est la même que celle de l'ornement. Le bestiaire roman dérive d'une remarquable antinomie formelle. D'une part, monotonie des combinaisons linéaires abstraites, de l'autre richesse et variété des figures animées. La nature ne peut pas intervenir dans le réseau ornemental sans sacrifier son ordre propre à l'ordre de l'ornement. Par rapport à ces créations, ce qui naît de ces compromis devient nécessairement désordre et variété.

CHAPITRE VIII

LE PERSONNAGE

CHAPITRE VIII

LE PERSONNAGE

I. *Procédés de protection du corps humain contre sa déformation trop radicale. a)* « Le pont » ; *b)* l'adaptation du système ornemental. — II. *La déformation ornementale du corps humain. a)* Défiguration anatomique : proportion, forme des membres ; *b)* le rythme ornemental et le mouvement des personnages ; *c)* coordination des gestes et des déformations anatomiques.

I. *Procédés de protection du corps humain contre sa déformation trop radicale*

Inscrit dans l'ornement, le corps humain entre dans un monde nouveau, ayant ses lois, sa vie propre. Il y circule dans un espace rigoureusement construit, mesuré par une géométrie, dominé par un système de forces impérieuses, des attractions, des points morts et des pôles actifs qui s'emparent de toute forme tombée dans leur champ. Il y subit les mêmes métamorphoses que le corps de l'animal. Il s'y applique et se déforme.

Il semble que ces déformations n'aient pas de limite. La topographie du fond, le réseau des lignes ordonnatrices le maîtrisent complètement. Nous avons vu des personnages à quatre jambes et à deux troncs, convulsés par des combinaisons linéaires, ou bien encore à double tête et à corps double, aux bras fixés à la ceinture, les têtes entre les jambes. Tenant plus de la bête que de l'homme, construits avec des éléments familiers, rendus invraisemblables, ces êtres appartiennent encore à la famille des monstres.

Ce ne sont pas ces images fantastiques qui vont retenir maintenant notre attention, mais le corps humain en soi, tel qu'il fut traité par la stylistique ornementale.

Pour l'artiste roman qui vit en contact permanent avec l'univers de l'humanité, il est mieux défini que celui de l'animal, confiné aux régions de la fable. Combien sont rares les animaux domestiques dans ce vaste bestiaire où tout est recomposé et où le chien devient naturellement lion, où le lion devient dragon et griffon. Mais l'image de l'homme est sous les yeux du sculpteur, avec la force de l'évidence. Il cherche à protéger la créature de Dieu, faite à sa ressemblance.

Pourtant il faut que le personnage prenne place dans le système et il n'est pas toujours facile de l'introduire dans un rectangle ou dans un cercle, dans la corbeille du chapiteau ou dans un ornement. Il faut l'adapter à ses formes en le pliant ou en le tordant, en amplifiant ou en atrophiant les membres. On risque ainsi des déformations trop radicales. On peut facilement perdre l'image de l'homme en la remplaçant par celle d'un monstre.



FIG. 804. — Toulouse
Chapiteau de Saint-Sernin

Il faut donc que le sculpteur ait recours à toute une série de procédés, à des combinaisons spéciales de l'ornement et de la matière figurée, qui lui permettent de dérober ce corps aux transformations brutales et de conserver l'image qui lui est familière, qu'il aime et dont il a besoin.

Il donne au personnage les ailes de l'ange, il l'assemble avec des plantes ou des bêtes pour qu'il n'ait pas, à lui seul, à construire l'ornement. C'est en le localisant sur une partie du schéma susceptible de l'accueillir et en achevant le parcours de la ligne ornementale par les contours d'un autre corps ou d'un objet, qu'il réussit à le soustraire à une métamorphose absolue.

Souvent, c'est par des courbes abstraites qu'il prolonge la silhouette. A La Charité-sur-Loire, Montsaunès, Saint-Gaudens et Toulouse (fig. 804), on voit le personnage inscrit dans le motif I, se combiner avec les volutes du chapiteau décrivant la partie E-T

du cadre, et qui permettent d'éviter l'allongement excessif du tronc. Le corps humain, limité par la branche P-E conforme à ses axes, garde ainsi des proportions plus ou moins normales. Légèrement incliné, les jambes en avant, il ne présente pas



Fig. 805. — Brioude. Bas-relief



Fig. 806. — Morlaas. Bas-relief

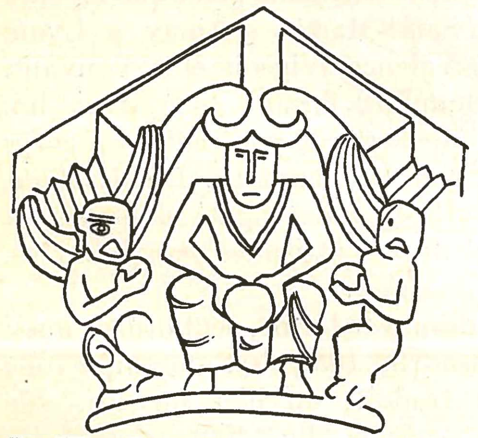


Fig. 807. — Toulouse. Chapiteau de Saint-Sernin

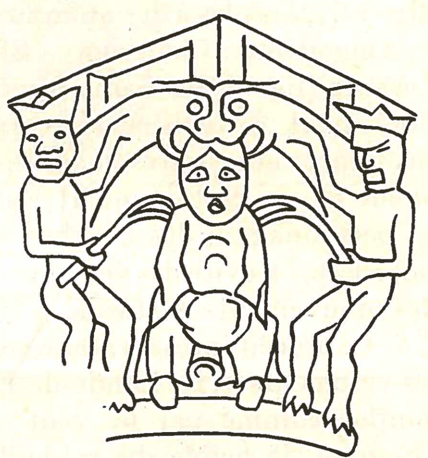


Fig. 808. — Lescure. Chapiteau

d'anomalies choquantes, tout en traduisant le dessin avec beaucoup de précision.

A Charlieu, une partie de la branche E-T du motif II étant tracée aussi par une tige décorative, on voit les jambes des personnages ornementaux conserver leurs dimensions normales. Elles

sont en effet moins longues qu'elles n'auraient dû l'être si tout le relief était réalisé par la combinaison de ces deux corps. La même disproportion est évitée à Brioude (fig. 805) par l'introduction de la tige accessoire entre les points E et T. Une tige semblable placée à Angers, Morlaas (fig. 806), Nîmes et Vézelay entre les points P-E du même motif, aide à conserver l'équilibre des personnages affrontés et adossés, en les empêchant de se tordre ou de se pencher trop violemment. Ainsi, tout en ne troublant en rien l'ordonnance de l'ensemble, on réussit à y inscrire des corps sans trop les déformer.

Ces lignes qui prolongent les contours des personnages et qui complètent l'ornement, ne sont pas toujours abstraites. Elles peuvent aussi dessiner des ailes, des plis de vêtements, les objets les plus divers, des bêtes, des oiseaux, des quadrupèdes ou des monstres.

Des personnages dont les ailes transcrivent soit les branches P-E soit E-T de la tige du motif II, peuvent être signalés à Angoulême, Brioude, Brive, Charlieu, Saint-Nectaire, Saint-Révérien et Toulouse (fig. 807), accolés à des animaux occupant la même place que les ailes à Angoulême, Chauvigny, Elne, Saint-Martin d'Ainay à Lyon, Lescure (fig. 808), Saint-Aignan, Valence, Vigeois et à Vouvant. Fortement rattachées au corps humain, faisant bloc avec lui, ces figures accessoires constituent une sorte de pont entre ce corps même et un certain point du schéma ordonnateur. En dérobant le personnage à des courbes accentuées, à des lignes sinueuses et ramifiées, on évite des gestes convulsifs, des attitudes déséquilibrées, des mouvements excessifs.

Ce procédé préservateur, sorte de moyen terme, peut utiliser aussi les vêtements. A La Lande-de-Fronsac (fig. 103), c'est une ample robe gonflée comme par le vent qui traduit, au lieu du torse de l'homme, le cercle du médaillon. A Avila (fig. 400), ce sont les plis d'une tunique qui, en s'épanouissant en palmette du motif III, protègent le personnage contre une inclinaison trop brusque. A Zamora, c'est une nappe cachant les jambes qui seraient inévitablement déformées si elles étaient apparentes.

La nappe de Zamora est remplacée, à Saint-Sernin de Toulouse (fig. 302), par un arc qui joue à l'égard des jambes



Fig. 809. — Valence. Chapiteau

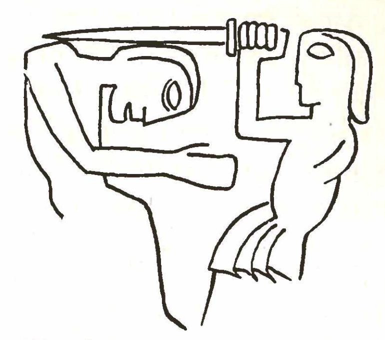


Fig. 810. — Saintes. Bas-relief

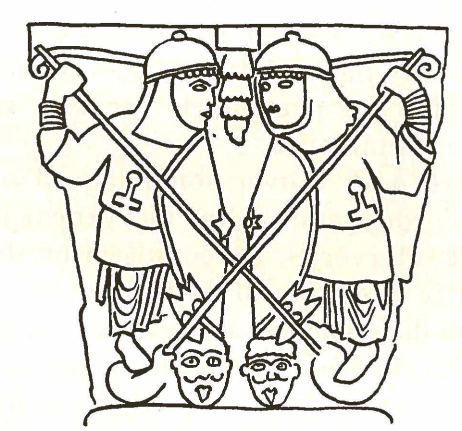


Fig. 811. — Clermont-Ferrand
Chapiteau de N.-D. du Port

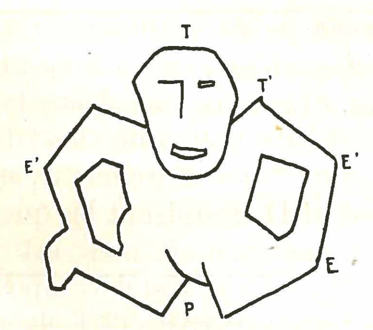


Fig. 812. — Sens. Bas-relief

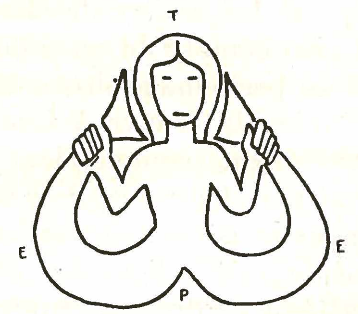


Fig. 813. — Lucques. Bas-relief

le même rôle, en leur permettant de conserver une attitude et des proportions relativement naturelles.

Ainsi, en combinant le corps humain avec des éléments divers, des ailes, des bêtes, des draperies, on le soustrait au péril d'une anatomie monstrueuse. Contre l'allongement démesuré des bras, l'artiste met dans les mains des tiges décoratives (Bourg-Charente; Champmillon ; Valence, fig. 809), pour éviter l'inclinaison trop brusque, un glaive qu'un personnage brandit au-dessus de la tête de sa victime (Saintes, fig. 810) ou les trompettes du Jugement Dernier (Saint-Révérien). Pour parer au déséquilibre des jambes, on lui fait tenir une bêche (Modène, fig. 364) ; l'hypertrophie du buste est empêchée par l'adjonction d'un bouclier (Clermont-Ferrand, fig. 811).

Ces accessoires, traduisant une partie de l'ornement, permettent de dérober le corps aux lignes déformatrices. Localisé sur les seules courbes ornementales qui peuvent le recevoir sans le défigurer, l'homme garde sa ressemblance.

Dans cet effort pour sauver son image, l'artiste va jusqu'à nuancer à dessein l'ordonnance même de l'ornement. Les termes du problème semblent intervertis. La comparaison du relief d'un animal ou d'un monstre avec celui d'un homme inscrit dans la même formule, révèle une différence de traitement. La bête est généralement décrite par des courbes, le personnage par une combinaison de droites et d'angles. Deux systèmes linéaires déterminent deux figures distinctes. Les courbes, avec les passages subtils de leurs modulations, avec leur mouvement continu, synthétisent le contour, les droites nettes et fermes, avec leurs vives arêtes marquant les limites de chaque branche, le décomposent. On se rend bien compte de cette différence des valeurs, en confrontant le relief du personnage-sirène de Sens (fig. 812) avec une sirène type, telle qu'on la trouve à Lucques (fig. 813). Bien que les deux images soient commandées par le même type d'ornement, elles ne sont pas identiques. Si le cadre du motif II traduisant les queues du monstre est donné par une courbe continue, il n'en est pas de même pour la ligne des jambes et les bras. Brisées et décomposées en système de droites, réunies par les points P-E-E'-T'-T, la tige

décrit un polygone. Et c'est seulement grâce à ce changement qu'on réussit à garder intacte l'anatomie des membres. Limités par ces lignes, les genoux, les pieds et les coudes sont nets et bien en place, tandis qu'une courbe les eût dénaturés.

Cette modification du dessin ornemental n'est pas une trahison. Nous avons vu, en effet, la tige T-E-P de ce motif réalisée par différentes figures géométriques. Traduite tantôt par des rectangles, tantôt par un cercle, elle restait fidèle au même ornement.

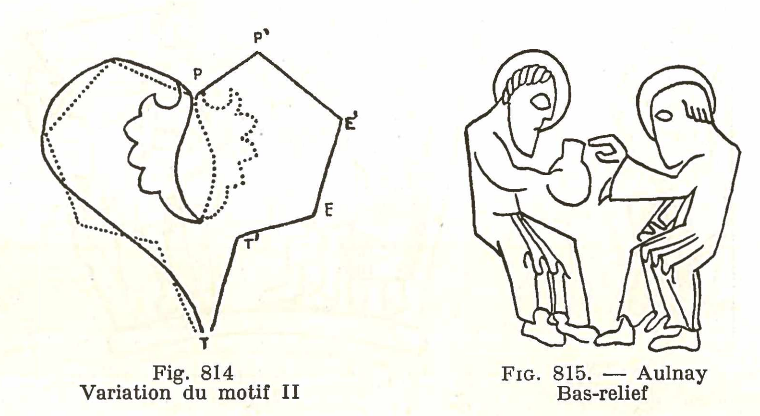


Fig. 814
Variation du motif II

Fig. 815. — Aulnay
Bas-relief

C'est ce cadre ornemental formé par un système de droites contournant le rinceau dont les courbes P-P', E'-E, T'-T, sont remplacées par des angles (fig. 814), qui sert généralement pour la composition du personnage (fig. 815). Le point P fixe la tête, l'épaule correspond au point E'. La droite E-E' décrit le dos, E-T' les hanches, le point T' marque les genoux, la branche T'-T axe les jambes. On obtient ainsi une figure légèrement voûtée et avançant les pieds. Ce n'est pas un corps souple comme celui de la bête inscrite dans l'ornement normal, mais un corps raide, sec et anguleux (1).

Tout en obéissant à l'ordonnance ornementale, il demeure fidèle à sa structure.

(1) Angers ; Angoulême ; Anzy-le-Duc ; Argenton-Château ; Aulnay ; Autun ; Avila ; Bellegarde ; Brive ; la Celle-Bruère ; la Charité-sur-Loire ; Charlieu ; Cosne ; Cunault ; Lavaudieu ; Lescure ; Loches ; Lucques ; Moissac ; Modène ; Nieul-les-Saintes ; Nîmes ; Oloron ; Pavie ; Riom ; Saint-Savin (Htes-Pyr.) ; Saint-Jouin-de-Marnes ; Saint-Paul-de-Varax ; Saintes ; Sanguesca ; Souvigny ; Soria ; Toulouse ; Vézelay.

II. *La déformation ornementale du corps humain*

Nous avons ainsi deux procédés préservateurs : l'un s'exerce sur la matière figurée en utilisant des accessoires, l'autre sur le cadre ornemental où il substitue des droites aux courbes,

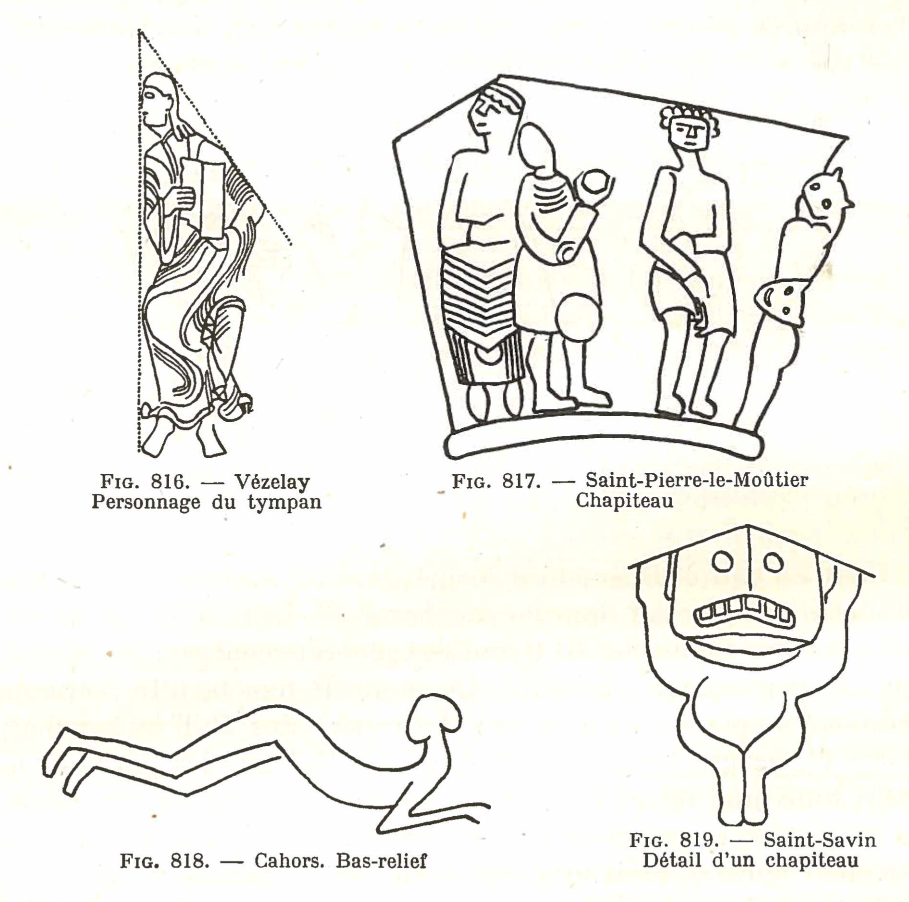


Fig. 816. — Vézelay
Personnage du tympan

Fig. 817. — Saint-Pierre-le-Moûtier
Chapiteau

Fig. 818. — Cahors. Bas-relief

Fig. 819. — Saint-Savin
Détail d'un chapiteau

tout en respectant le schéma. Pourtant, malgré l'efficacité de ces deux procédés, les déformations ne sont pas complètement éliminées. Elles sont en quelque sorte apaisées, rendues moins paradoxales. La stylistique ornementale y garde son double aspect. Elle ne dicte pas seulement l'équilibre des masses, elle recompose aussi la matière figurée.

L'homme accru ou réduit, roidi ou ployé pour faire partie d'un rinceau, se trouve avoir acquis une puissance expressive, une sorte d'éloquence anatomique que ne possède pas son corps normal.

En voici quelques exemples. La tête, insérée dans le sommet d'un triangle (Anzy-le-Duc ; Autun ; Vézelay, fig. 816), dans celui d'un crochet (Saint-Pierre-le-Moûtier, fig. 817), ou dans la branche d'un rinceau (Cahors, fig. 818), devient démesurément petite. Elle





Fig. 820. — Beaugency
Détail d'un chapiteau

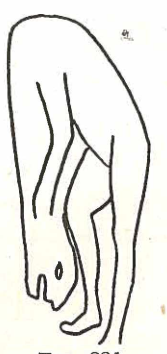


Fig. 821
La Charité-sur-Loire
Bas-relief

se dégage à peine des épaules. Taillée dans le bloc de la volute du chapiteau, elle grandit (1). Dans certains cas (Aoste ; Ripoll ; Saint-Savin, Hautes-Pyrénées, fig. 819 ; Tarragone; Villefranche-de-Conflent), elle prend les dimensions du buste ou même du corps tout entier (Bellegarde, fig. 247 ; Jazeneuil ; Saint-Leu-d'Esserent). La disproportion accentue son aspect sauvage. La tête semble écraser le corps.

Le cou subit des déformations du même genre. L'ordonnance du crochet qui ramasse tout le corps en le rendant plus

(1) Airvault ; Angers ; Anzy-le-Duc ; Aoste ; Arles ; Aulnay; Besse-en-Chandesse ; Bourbon-l'Archambault ; Bourg-Charente ; Brioude ; Brive ; Le Chambon ; Chauriat ; Champmillon ; Charlieu ; Clermont-Ferrand ; Côme ; Cosne ; Elne ; Hagetmau ; l'Ile-Bouchard ; Issoire ; Jazeneuil ; Luz ; Modène ; Morlaas ; Montsaunès ; Neuilly-en-Donjon ; Oloron ; Orcival ; Plaisance ; Poitiers ; Le Puy ; Riom ; Ripoll ; Saint-Antonin ; San Juan de la Peña ; Saint-Lizier ; Saint-Nectaire ; Saint-Papoul ; Saint-Pierre-le-Moûtier Saint-Pons ; Saumur.

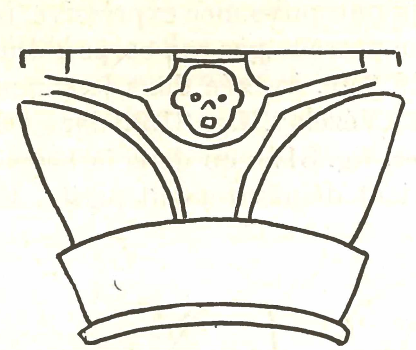


Fig. 822. — Le Mans. Chapiteau



Fig. 823. — Nevers
Chapiteau du musée lapidaire

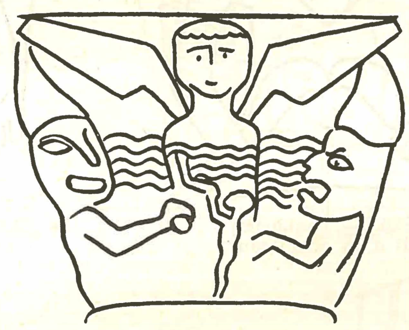


Fig. 824. — Le Puy
Chapiteau



Fig. 825. — Le Puy
Chapiteau

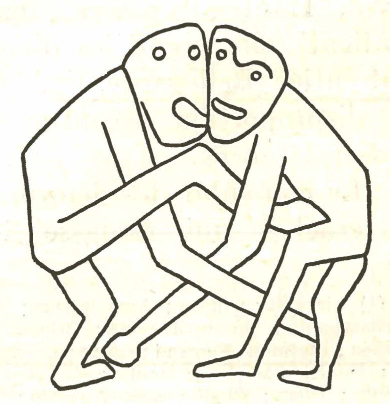


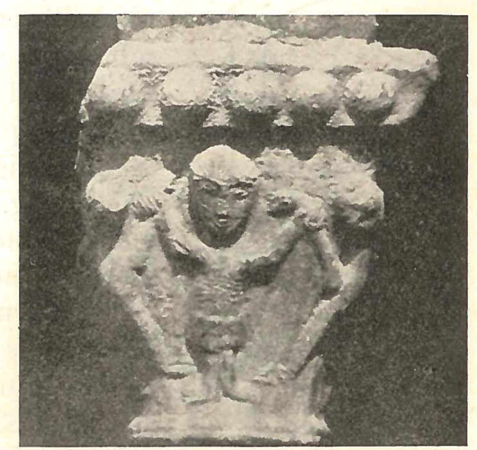
Fig. 826. — Chadenac
Bas-relief

compact, le supprime (1). La ligne ornementale agit de la manière inverse. A Aulnay, Cahors, Estany, c'est la courbe E-T du rinceau qui lui impose sa forme étirée. A La Charité-sur-Loire (fig. 821), c'est l'axe T-P du motif II qui l'hypertrophie d'une façon



Cliché J. B.

Fig. 827. — Valence. Chapiteau



Cliché J. B.

Fig. 828. — Saint-Lizier. Chapiteau

invraisemblable. Il devient pareil au cou énorme d'une bête, et sa puissance lui confère une espèce de vie indépendante.

Les bras, tantôt supprimés (Aoste ; Lescar ; Oloron) pour conserver intact le crochet, tantôt agrandis, en vertu du même principe (Le Mans, fig. 822 ; Nevers, fig. 823) changent aussi de forme. Au Puy, (fig. 824) et à Toulouse, gravés sur la surface du crochet, ils ne s'accusent que par quelques traits. A Aoste et à Saint-Leu-d'Esserent (fig. 303), sculptés dans le crochet même, ils s'amplifient. Dressés en l'air par l'attraction du tailloir, ils ne bénissent pas, ils menacent. Ils sont allongés par le contour semi-circulaire du chapiteau cubique (Besse-en-Chandesse ; le Puy, musée nº 172, fig. 825 ;

(1) Angers ; Aoste ; Beaugency (fig. 820) ; Chadenac ; Côme ; Elne ; Gournay; Lescar; Modène Moissac Mozac ; Orcival; Ripoll ; Toulouse ; Tarragone ; Valence ; Vienne ; Vi eois.

Lavaudieu ; Vion), par la branche du cadre du motif II (1) ou par les tiges d'un entrelacs. A Chadenac (fig. 826), ils se transforment en tentacules.

Les jambes des personnages ornementaux ou des personnages crochets, inscrits dans des cadres différents, subissent les mêmes métamorphoses. Tantôt longues et minces comme des échasses, elles n'équilibrent pas bien le corps (Autun), tantôt robustes et fermes, elles le portent avec sûreté (Valence, fig. 827), tantôt encore, petites et rachitiques, elles fléchissent sous son poids (Saint-Lizier, fig. 828). A Saint-Parize-le-Châtel (fig. 829), dessinées par la branche E-T du rinceau, elles deviennent trois fois plus longues que le tronc.



Fig. 829
Saint-Parize-le-Châtel
Bas-relief

On varie, non seulement les proportions, mais la forme même. Le contour des feuilles d'une palmette (Jazeneuil ; Lavaudieu, fig. 830), la courbe d'un rinceau (Villers-Saint-Paul, fig. 831 ; Saint-Sernin de Toulouse), le cadre du motif II (Avy-en-Pons, fig. 832) désarticulent le bras ou suppriment le coude qui ferait angle.

De même pour les jambes. A Dax (musée, n° 188), où on les



Fig. 830
Lavaudieu. Bas-relief

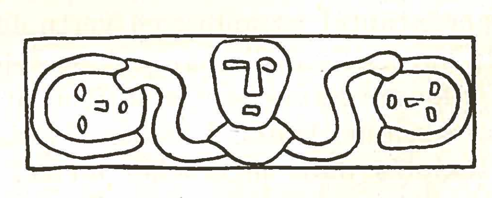


Fig. 831. — Villers-Saint-Paul
Bas-relief

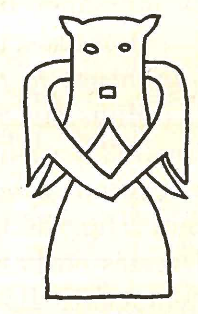


Fig. 832
Avy-en-Pons
Bas-relief

(1) Airaines ; Amboise ; Angers ; Beaugency ; Blois ; Brive ; La Charité-sur-Loire ; Saint-Martin d'Ainay à Lyon ; Saint-Benoît-sur-Loire ; Toulouse.

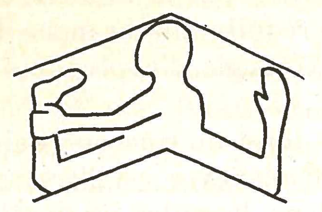


Fig. 833. — Avy-en-Pons
Bas-relief

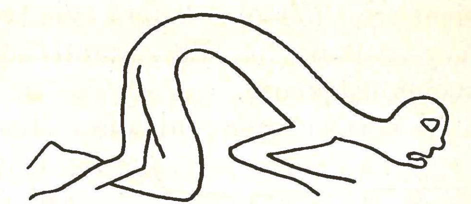


Fig. 834. — Cahors
Bas-relief

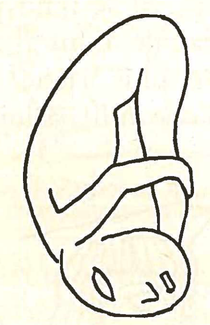


Fig. 835
La Charité-sur-Loire
Bas-relief

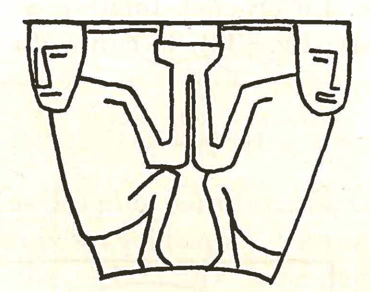


Fig. 836. — Tournus. Chapiteau

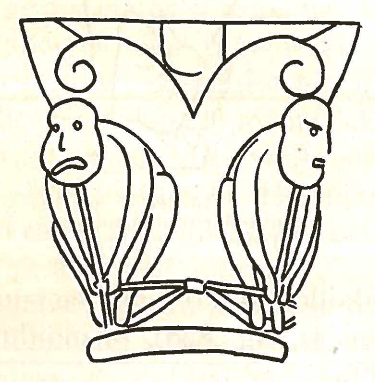


Fig. 837. — Lescar
Chapiteau



Fig. 838. — Saint-Savin
Chapiteau

inscrit dans le rinceau, l'une d'elles, localisée sur la branche E-T, devient trois fois plus longue que l'autre réduite à la branche E-P. A Avy-en-Pons (fig. 833), adaptées à un rectangle, elles prennent une forme monstrueuse.

Le torse change, lui aussi. Inscrit dans un rinceau (Cahors, fig. 834 ; Saint-Sever ; Villers-Saint-Paul) ou dans le cadre du motif II (La Charité-sur-Loire, fig. 835 ; Cosne) il devient élastique et souple comme un serpent. Taillé dans le registre inférieur du chapiteau (Caen ; Gérone ; Saint-Savinien), il se tend et se raidit comme l'astragale dont il reprend le modelé. Le crochet lui impose un volume plus riche (Gournay ; Tournus, fig. 836), le cadre du motif II l'arrondit (Blois ; Lescar,

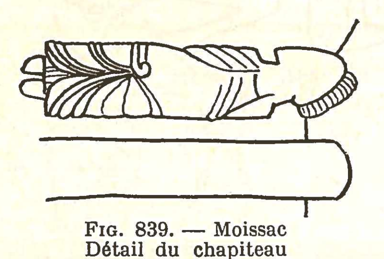


Fig. 839. — Moissac
Détail du chapiteau

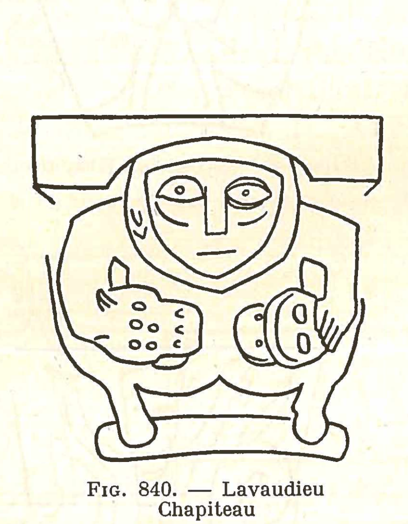


Fig. 840. — Lavaudieu
Chapiteau

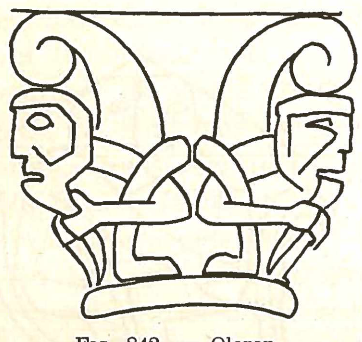


Fig. 841
Saint-Martin-de-Canigou
Détail du chapiteau

fig. 837), les arcs de cercle du médaillon le creusent en courbes convexes (Saint-Savin, Hautes Pyrénées, fig. 838), la moulure le durcit en baguette (Moissac, fig. 839).

Ainsi se disloque, s'anémie ou s'épaissit le corps de

l'homme. La géométrie ornementale détruit tout canon fondé sur l'harmonie physique. A l'équilibre intérieur, elle substitue un autre ordre, une coordination des lignes et des masses ayant sa propre mathématique. L'intervention de ces formes, élaborées en toute indépendance et étrangères à un type humain normal détermine sa déformation. Elle engendre des têtes ou des membres trop



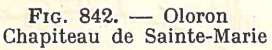


Fig. 842. — Oloron
Chapiteau de Sainte-Marie



Fig. 843. — Cosne
Bas-relief

grands ou trop petits, les silhouettes les plus paradoxales. On voit apparaître des êtres robustes aux jambes rachitiques (Lavaudieu, fig. 840; Saint-Martin-du-Canigou, fig. 841), aux bras deux fois longs comme eux tout entiers (Oloron, fig. 842), de véritables squelettes qui fléchissent sous le poids de leur tête d'une grosseur invraisemblable (Bellegarde), des figures de bossus avec des têtes à peine distinctes (Cosne, fig. 843). Un peuple d'anormaux prend naissance et nous ramène au monstre. La bête reparaît dans ces corps étranges. Soumise au même traitement, réduite à la même échelle, pliée dans le même schéma, elle a subi les mêmes métamorphoses, tout en conservant quelques-uns de ses caractères propres. Mais, tandis que la déformation a souvent pour effet d'accentuer l'essence même de la bête, elle tend à détruire ce qu'il y a de proprement humain dans l'homme et si l'on peut dire, elle l'animalise, elle lui prête une violence farouche.

Avec les animaux, la stylistique ornementale compose des monstres, avec l'homme, elle aboutit à un être équivoque qui, même gorgé de bestialité, reste sur un plan particulier.

Le monstre roman nous émeut comme combinaison exotique, c'est-à-dire extérieure à nous, comme l'hôte d'un univers fabuleux. L'homme roman n'agit pas sur nous de la même manière. Nous cherchons toujours une signification. On peut dire, même sous ces transformations, qu'il reste toujours notre semblable. Ses gestes sont un langage qui traduit ses instincts et les nôtres. La stylis-

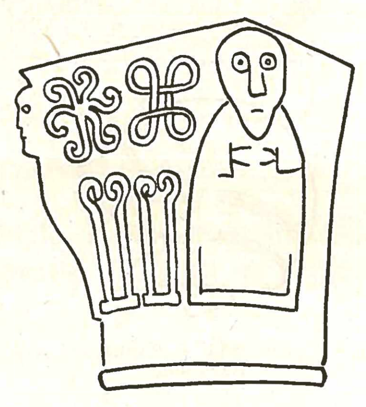


Fig. 844. — Autry-Issards
Chapiteau



Fig. 845. — Saint-Savinien
Détail de chapiteau

tique de la déformation leur donne une remarquable puissance d'expression. Elle élabore une poétique.

Ce n'est pas seulement de la manière dont nous venons de signaler la valeur expressive, que le schéma ordonnateur agit sur le corps humain. Il lui impose, non seulement la forme et les proportions de ses membres, mais aussi ses mouvements. C'est le rythme ornemental qui dicte l'action. Le besoin de certains contacts, d'une gamme d'accords entre différents points de l'armature et de la silhouette, la nécessité d'un contour ou d'un axe déterminé, tordent ou inclinent le corps, l'agenouillent ou le dressent.

Parfois le cadre immobilise le personnage. Il paralyse ses mouvements en lui assignant ses strictes limites. Ainsi, nous avons vu les corps inscrits dans un triangle (Teignton, Bishop's), dans un rectangle (Saint-Genis-des-Fontaines) ou dans un médaillon (Saumur), les remplir avec une telle perfection qu'il ne restait plus d'espace pour un geste. Avec leurs bras, soit collés au

tronc, soit à peine existants, avec leurs jambes cachées derrière la robe, ils se présentent comme des blocs compacts, fortement construits, immuables.

Les types I et III des personnages crochets ont été conçus de la même façon. Ils sont privés de toute possibilité de mouvement. Leurs bras, tantôt retombant paisiblement le long du corps en suivant le contour A-B (1), tantôt entrecroisés ou serrés contre la poitrine (2), ne font pas un geste. Leurs jambes aussi semblent être enchaînées. Ces personnages, qu'ils soient simples cariatides placées au-dessous du tailloir (Autry-Issards, fig. 844), ou figurants d'une scène historiée, tel que l'ange de la gloire (San Juan de la Peña), Vierge en majesté (Chauvigny), Daniel dans la fosse aux lions (Arles), Sainte Femme au tombeau (Mozac), apôtre de la Cène (Issoire), Christ du Jugement Dernier (Saint-Nectaire) ou Noé (Tarragone), demeurent complètement immobiles. Pas un geste ne les anime. Dans cette inertie, tout issue d'une forme architecturale, tantôt en accord avec les exigences de la mise en scène dont elle traduit la gravité et la solennité rituelles, tantôt en contradiction frappante avec l'action dramatique,

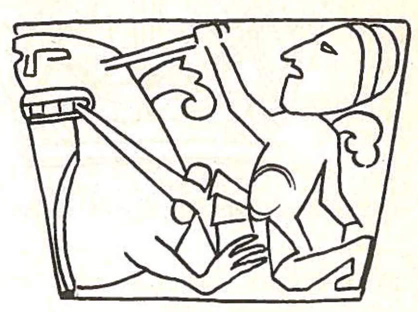


Fig. 846. — Saintes
Chapiteau



Fig. 847
Villers-Saint-Paul
Bas-relief

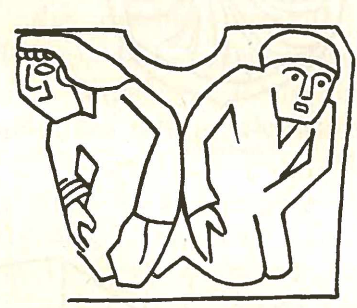


Fig. 848. — Brive
Chapiteau

(1) Angers ; Anzy-le-Duc ; Arles ; Bourbon-l'Archambault ; Charlieu ; Cosne ; Le Puy ; Saint-Papoul ; Saint-Sever ; Vézelay.

(2) Airvault ; Arles ; Le Chambon ; Clermond-Ferrand ; l'Ile-Bouchard ; Issoire ; Lescar ; Luz ; Milan ; Morlaas ; Neuilly-en-Donjon ; Parme ; Saint-Benoît-sur-Loire ; Toulouse ; Valence ; Vézelay.

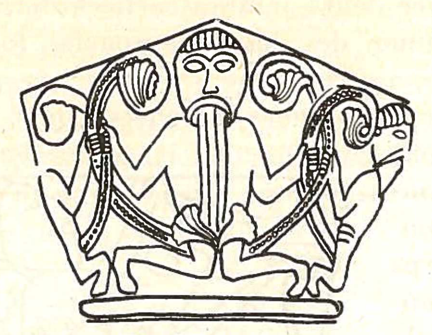


FIG. 849. — Angers
Chapiteau de Saint-Aubin

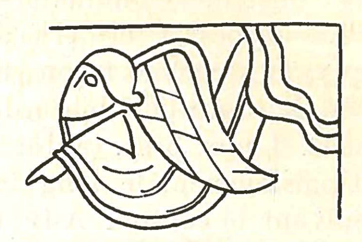


FIG. 850. — Saint-Paul-lès-Dax
Bas-relief



FIG. 851. — Modène
Bas-relief



FIG. 852. — Arles
Bas-relief



FIG. 853.
Saint-Benoît-sur-Loire
Bas-relief



FIG. 854. — Angers
Chapiteau de Saint-Aubin

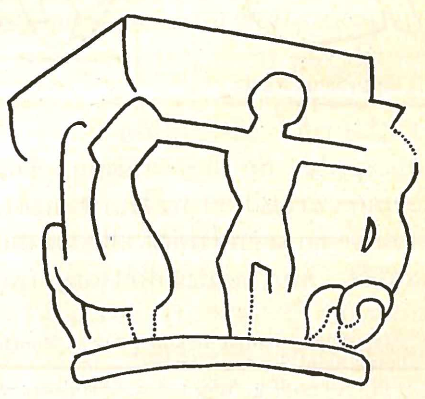


FIG. 855. — Cosne
Chapiteau

dans l'ordonnance de ces masses, réside l'expression d'un parfait équilibre. Il semble que rien ne puisse troubler leur stabilité.

Pourtant, cette immobilité du schéma ordonnateur ne se communique pas toujours au personnage.

Dans la même figure géométrique, dans le rectangle ou dans le cercle, nous avons vu des corps courbés, violemment arcboutés en arrière, avec leurs têtes rejoignant les talons (Avallon ; Foussais ; Saint-Benoît-sur-Loire ; Vézelay), les mêmes lignes y ont contribué, non pas à l'établissement d'un équilibre, mais à la désorganisation des axes. Inscrits autrement dans la même formule, ces personnages se transforment. Ils s'agitent pour s'adapter à elle.

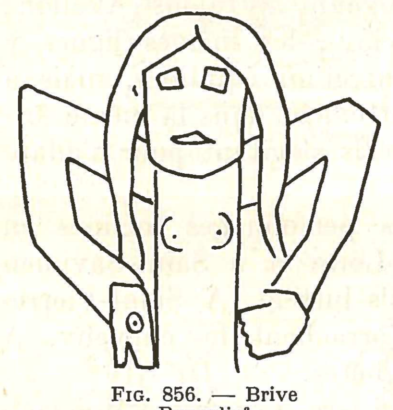
Dans le crochet apparaissent des personnages inclinés en avant ou en arrière. A La Charité-sur-Loire et à Saint-Savinien (fig. 845) ils s'étreignent, à Chadenac, ils luttent. A Saint-Pierre-le-Moûtier, ils se tirent la barbe, s'arrachent les cheveux. A Saintes (fig. 846), ils pourchassent des bêtes.

L'artiste incurve la figure sous un arc (Conques ; Moissac), sous le larmier du double versant du linteau auvergnat (le Chambon ; Mozac), fait pesersur son dos l'horizontale du tailloir (Tarragone ; Vigeois). Il la courbe sous le crochet (Auzon ; Brive ; Modène ; Saint-Jouin-de-Marnes ; Toulouse) ou sous la branche d'ornement. A Saint-Martin d'Ainay de Lyon, le personnage se penche en avant pour obéir à la courbe E-T du motif I, à Saint-Révérien, Parme et Zamora, à la même branche faisant partie du motif II, à Avila, Gérone et Saint-Bertrand-de-Comminges, à la tige T-E-P du motif III.

Les mêmes formules peuvent aussi tordre son corps. A Charlieu, Châteauneuf-sur-Charente, Moissac, Saint-Aignan, Saint-Pons et à Saintes, on voit le personnage inscrit dans les branches du cadre du motif II, se rejeter brusquement en arrière. Il perd l'équilibre, il tombe, désaxé par l'ornement. A Villers-Saint-Paul (fig. 847), il s'agenouille pour s'adapter au rinceau, à Brive (fig. 848), pour s'insérer mieux dans le crochet, à Angers (fig. 849), à Saint-Gaudens et à Toulouse, ses jambes fléchissent, attirées par l'astragale. Cette attraction de l'astragale renverse souvent

toute la figure. A Aoste, Caen, Elne, Gérone, Saint-Benoît-sur-Loire, San Cugat del Vallès, et aussi à Saint-Gaudens, engourdie et étirée, elle gît dans la partie inférieure de la corbeille.

A Cahors, emporté par l'ondulation d'une suite de rinceaux, le personnage s'élance avec fougue. A Saint-Sever (fig. 220),



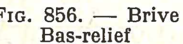


Fig. 856. — Brive
Bas-relief

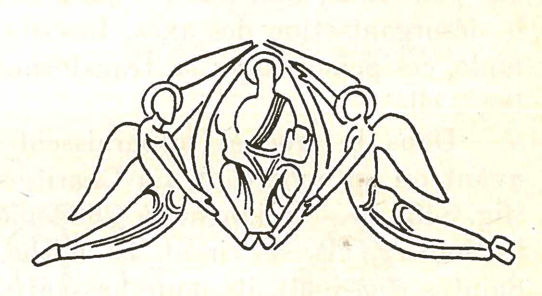


Fig. 857. — Malmesburg
Bas-relief

la même formule le convulse. Au musée d'Amiens et à Saint-Paul-lès-Dax (fig. 850), il vole, projeté par l'ornement.

Inscrit dans le motif II décomposé en triangles, le corps se plie en zigzags. Il avance les pieds, incline la tête (1).

Des attitudes semblables sont imposées aussi par des figures géométriques dont l'attraction s'exerce alors non pas sur le corps tout entier, mais sur ses saillies, la tête, les coudes et les genoux (2). Sous l'action de ces forces, le corps s'anime. Il gesticule, il marche, court, s'incline, tombe et se redresse. Il lève énergiquement les bras pour dessiner un rectangle (Modène, fig. 851 ; Saint-Révérien), un trapèze (Pavie ; Toulouse), un médaillon (Arles, fig. 852), un nimbe (Angoulême ; Trani), une gloire (Lescar ; Saint-Benoît-sur-Loire, fig. 853 ; Saint-Sever ; Saint-Maurice de Vienne), les saillies des crochets (Angers, fig. 854 ; Aoste ; le Puy ; Semur-en-

(1) Cf. p. 307.
(2) M. Focillon dans son article *Apôtres et jongleurs romans* (*Revue de l'Art*, t.LV, nº 302, 1929) fait état de cette fonction du cadre.

Brionnais), le cadre du motif II (Saint-Savin, Hautes-Pyrénées). Il les lance en avant, pour transcrire la tige E-P ou E-T du motif II (Cosne; Saint-Martin-d'Ainay de Lyon ; Moissac ; Riom). Il les

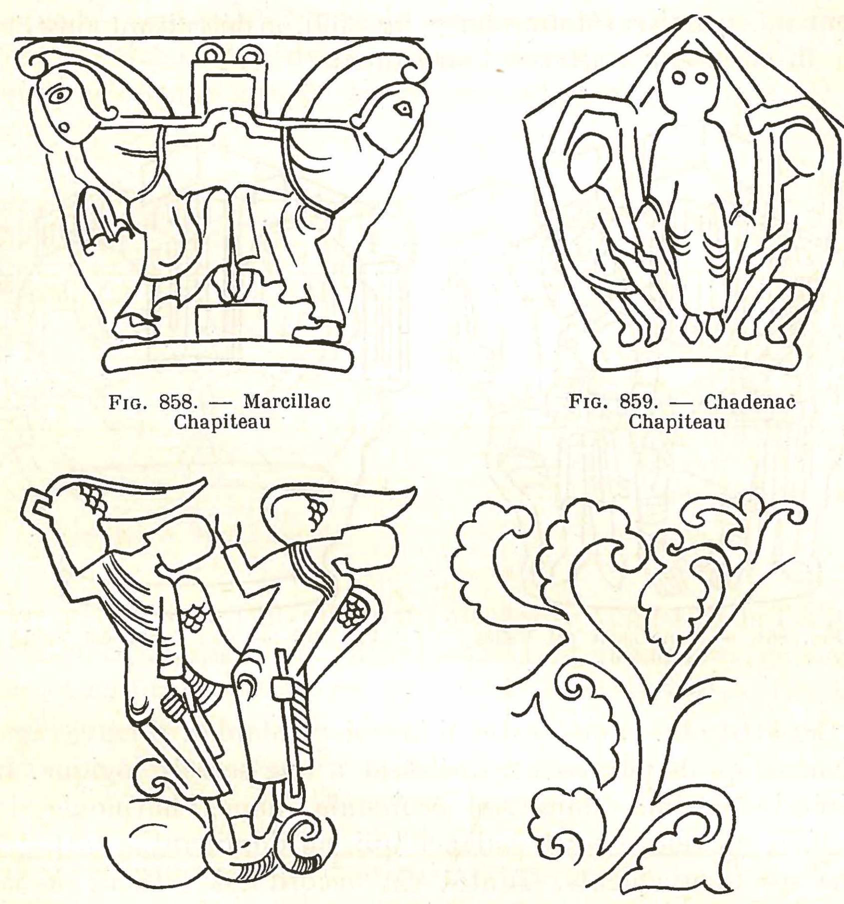


Fig. 858. — Marcillac
Chapiteau

Fig. 859. — Chadenac
Chapiteau

Fig. 860. — Toulouse. Bas-relief du musée des Augustins

ouvre largement, pour les adapter à l'architecture du tailloir (Cosne, fig. 855; Souvigny). Il lève les coudes au-dessus de sa tête et il reproduit avec ses bras toute la tige du motif II (Brive, fig. 856).

Les jambes changent de position selon les différentes formules. Les diagonales d'un rectangle les entrecroisent (Toulouse; Avy-en-Pons), les polygones les écartent (Chauvigny; Milan), les

branches du motif II les fait s'agenouiller de manière que les pieds se placent au niveau de la ceinture ou plus haut encore (Avy-en-Pons ; Avensan ; Brioude ; Châtel-Montagne ; Dax ; Issoire). Les lignes des feuilles d'une palmette trilobée les retiennent en arrière (Malmesburg, fig. 857), en détruisant ainsi l'équilibre du corps qui s'affaisse lourdement.

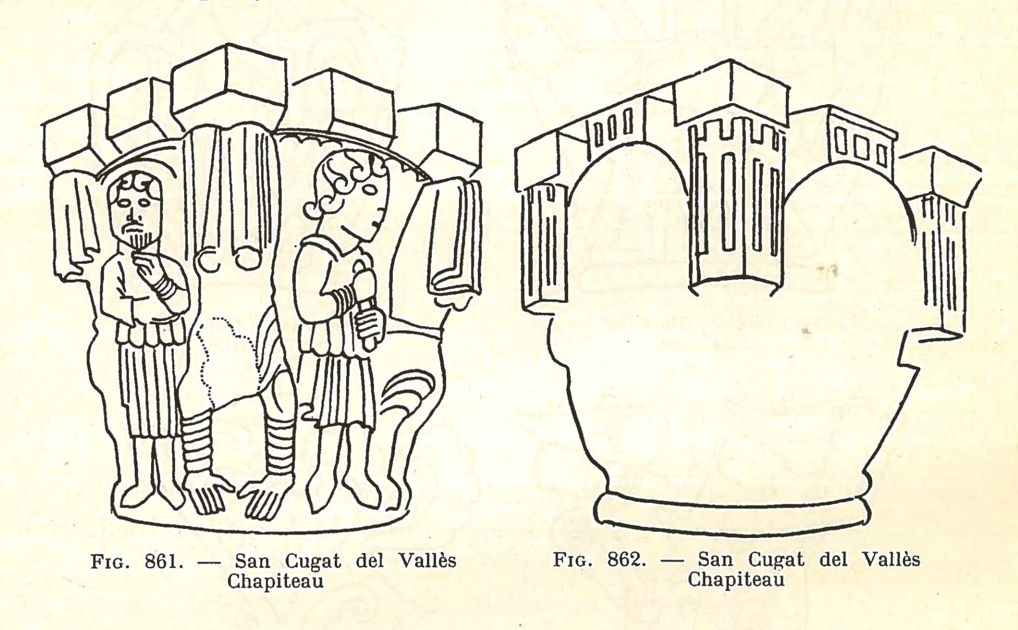


FIG. 861. — San Cugat del Vallès Chapiteau

FIG. 862. — San Cugat del Vallès Chapiteau

Ces attitudes et ces gestes si invraisemblables, si extravagants, si bizarres qu'ils paraissent, obéissent à une secrète logique. Dans l'unité du schéma, dans son économie, dans l'harmonie de sa structure, on relève cette cadence qui, en dominant le corps, coordonne ses mouvements. Tantôt cet accord est difficile à saisir, on ne le soupçonne pas dans les corps désaxés, désarticulés qui s'ébattent impétueusement. On n'y voit que la contraction violente des membres et l'on ne se rend pas compte de l'ordonnance des lignes en soi. Tantôt le parcours bien mesuré d'une courbe ornementale évoque l'harmonie parfaite des mouvements.

A Marcillac (fig. 858), par exemple, on voit les motifs II décorant les angles d'un chapiteau, imposer aux personnages adossés un élan qui nous fait penser à la danse. Ils se rejettent avec grâce

en arrière, et tandis que leurs bras tendus, parallèles au tailloir, se touchent et que leurs genoux soulevés se réunissent sur l'axe médian, ils avancent du même pas cadencé.

A Chadenac (fig. 859) et à Fontevrault, où l'attitude des personnages soutenant l'auréole est dirigée par la palmette, dans la flexion des hanches, dans les bras relevés au-dessus de la tête on sent encore une mesure savamment étudiée.

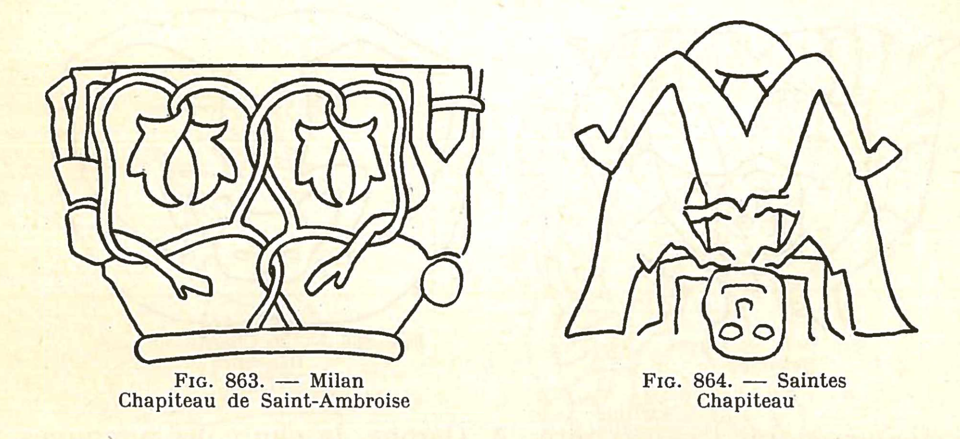


Fig. 863. — Milan
Chapiteau de Saint-Ambroise

Fig. 864. — Saintes
Chapiteau

De même, sur un chapiteau du musée des Augustins de Toulouse (fig. 860) où l'on voit deux anges combattant un monstre, ce sont les courbes d'un ornement voisin qui coordonnent les gestes. Les tiges des rinceaux les désaxent légèrement. Penchés d'un côté, ils flottent, ils glissent comme portés par le vent, ils dansent aussi, et d'un geste sûr, ils enfoncent leurs épées dans le dos du dragon.

Cette chorégraphie devient parfois plus active, les mouvements du corps plus aigus, plus prononcés, souvent exagérés. Nous avons déjà vu la danse de Salomé. Pliée tantôt par un rectangle (Lescar), tantôt par un cercle (Avallon), elle se tord sauvagement pour joindre sa tête et ses talons. A San Cugat del Vallès (fig. 861) et à San Pedro de Galligans à Gérone, la danseuse se renverse complètement. Inscrite dans le crochet, elle marche sur les mains, avec son corps tenu en l'air, ses genoux repliés, appuyés contre le tailloir, ses jambes cachées par la robe dont les plis

réguliers retombent comme les pilastres des petits édifices suspendus aux angles des chapiteaux voisins (fig. 862).

A Autun, où les anges sont composés par des triangles reposant sur leurs sommets et à Rowlstone, où ils sont définis par les courbes de l'auréole, la même attitude traduit le vol. Il semble que ce ne soit pas la géométrie du cadre, mais quelque force

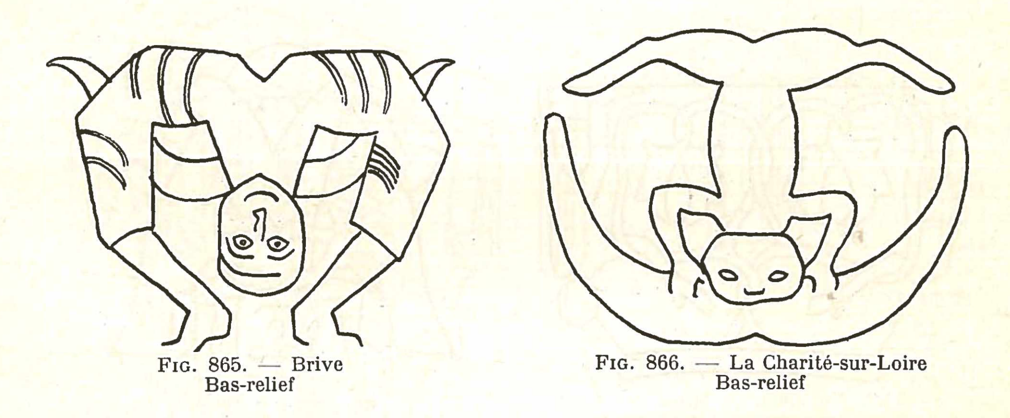


Fig. 865. — Brive
Bas-relief

Fig. 866. — La Charité-sur-Loire
Bas-relief

vertigineuse qui les précipite. A Gérone, la chute des réprouvés se débattant aux mains des démons se compose sur le motif II.

A côté de ces exemples, où les gestes des personnages peuvent encore être justifiés soit par un pas de danse, soit par l'élan du vol, soit par l'agonie du supplice, nous placerons un autre groupe qu'il est difficile d'expliquer iconographiquement. Ce sont des êtres singuliers, des gymnastes et de prodigieux jongleurs d'une mobilité obstinée. Ils contorsionnent leur corps, remuent leurs membres. Ils s'agitent violemment sans raison et sans but. Leurs attitudes ne sont pas commandées par l'action, par une dramaturgie ou par une nécessité psychologique, elles relèvent du rythme ornemental.

On peut croire que c'est sur ces figures tourmentées dont les gestes, n'étant pas surchargés d'une signification, sont purs et libres, que l'artiste a fait ses études de mouvement. Il invente diverses positions en les désarticulant, de la manière la plus imprévue. Il expérimente sur ces corps avec la curiosité d'un chercheur.

Il accroche le personnage par les pieds aux tiges de l'ornement

(Milan, fig. 863) ou au cou d'un monstre (Biron ; Saintes, fig. 864). Il lui fait passer la tête entre les jambes (Brive, fig. 865). Il le contraint à mettre ses pieds sur ses épaules (Dax), il les lui met dans la bouche (La Charité-sur-Loire). Tout un peuple agile apparaît comme résultat de ces recherches. Sur les chapiteaux, les archivoltes et les frises des personnages écartent

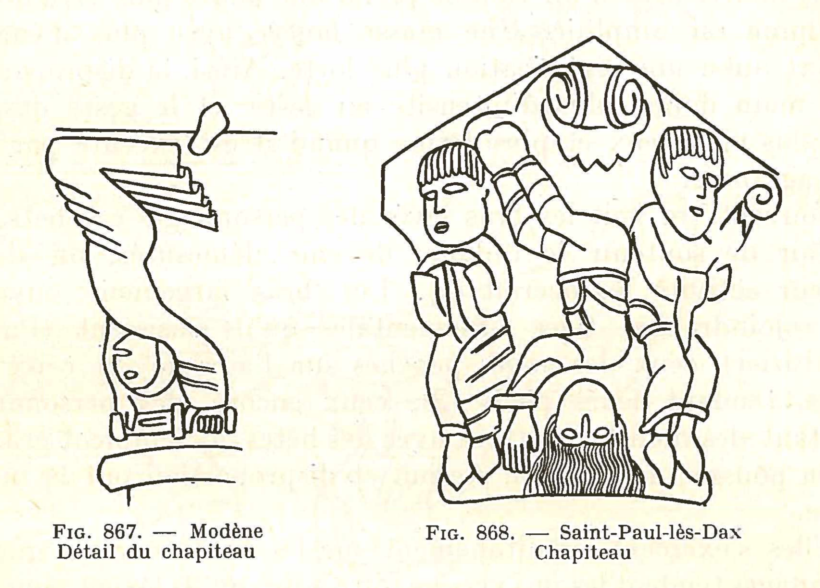


FIG. 867. — Modène
Détail du chapiteau

FIG. 868. — Saint-Paul-lès-Dax
Chapiteau

leurs jambes dressées en l'air (La Charité-sur-Loire, fig. 866), ils étreignent leurs pieds (Brioude ; Sens), ils semblent flotter sur l'astragale (Saint-Laumer de Blois), ils marchent sur les mains (Modène, fig. 867 ; Saint-Paul-lès-Dax, fig. 868) en exécutant sous les voûtes une étonnante gymnastique.

Le corps humain s'unit étroitement aux lignes ornementales en y appliquant ses membres. Il se recompose en remuant et en déplaçant ses jambes, son torse et ses bras. Inséré dans un cadre étroit, il s'agite avec frénésie. Les lignes immobiles commandent sa mobilité et leur inflexibilité les plie à toutes les flexions. Ces mouvements engendrés par une contrainte, prennent une force extraordinaire. C'est dans l'économie même de l'espace qui leur est réservé que réside leur énergie.

De la déformation des membres et du corps nous avons passé à l'analyse du rythme et nous avons vu l'une et l'autre acquérir une valeur expressive. La mimique du corps déformé s'ajoute à l'éloquence du geste et l'enrichit. Les deux forces collaborent. Évoquées par la même technique, elles sont aussi coordonnées par elle.

Le mouvement d'un volume prend une allure plus vive quand ce volume est amplifié. Une masse lancée avec plus d'énergie acquiert aussi une signification plus forte. Ainsi, la disproportion d'une main donne plus d'intensité au geste, et le geste devient aussi plus vigoureux et plus ferme quand il est exécuté par une main agrandie.

Souvent, on voit les bras levés des personnages-crochets qui ont l'air de soutenir le tailloir, devenir démesurés, on dirait que leur activité les accroît (1). Les bras largement ouverts, pour rejoindre des tiges ornementales qu'ils saisissent (Pavie; Saint-Lizier), ceux des anges penchés sur l'auréole (2) ceux des sirènes, tendant leurs pieds (3), ceux encore des personnages domptant des monstres luttant avec des bêtes (4) semblent grandir sous la poussée de l'action. Action et disproportion ont la même origine.

Elles s'exercent simultanément sur les bras énormes que les personnages tendent les uns vers les autres (5), qu'ils lèvent pour une étreinte (6) ou pour un combat (7). A Saint-Révérien (fig. 869), par exemple, on voit l'ange du Jugement Dernier, accueillir un élu en lui donnant la main dirigée par le crochet. A Modène (fig. 870), le geste et la déformation sont les mêmes, mais interviennent dans un combat. Sur un autre relief de la même église (fig. 871), la mêlée

(1) Angers ; Brive ; Châtel-Montagne ; Dax ; Modène ; Nevers ; Le Puy; Saint-Savin, Hautes-Pyrénées ; Saintes ; Semur-en-Brionnais.

(2) Autry-Issards; Chadenac; Gensac-la-Pallue; Fontevrault ; Saint-Benoît-sur-Loire ; Saint-Sever ; Toulouse.

(3) Angers ; Avensan ; Milan ; Sens.

(4) Amboise ; Romans ; Charnay-Bassett ; Hagetmau ; Nieul-les-Saintes ; Parme ; Pavie ; Saint-Lizier.

(5) Angers ; Auzon ; le Chambon ; Cosne ; Ferrières-en-Gâtinais.

(6) Angers ; Modène ; Saint-Savinien ; Villagrassa.

(7) Chadenac ; Modène ; Saint-Pierre-le-Moûtier ; Soria ; Toulouse.

des deux corps acquiert, grâce à cette amplification, une force double. Deux personnages inscrits dans le motif II, se penchent l'un sur

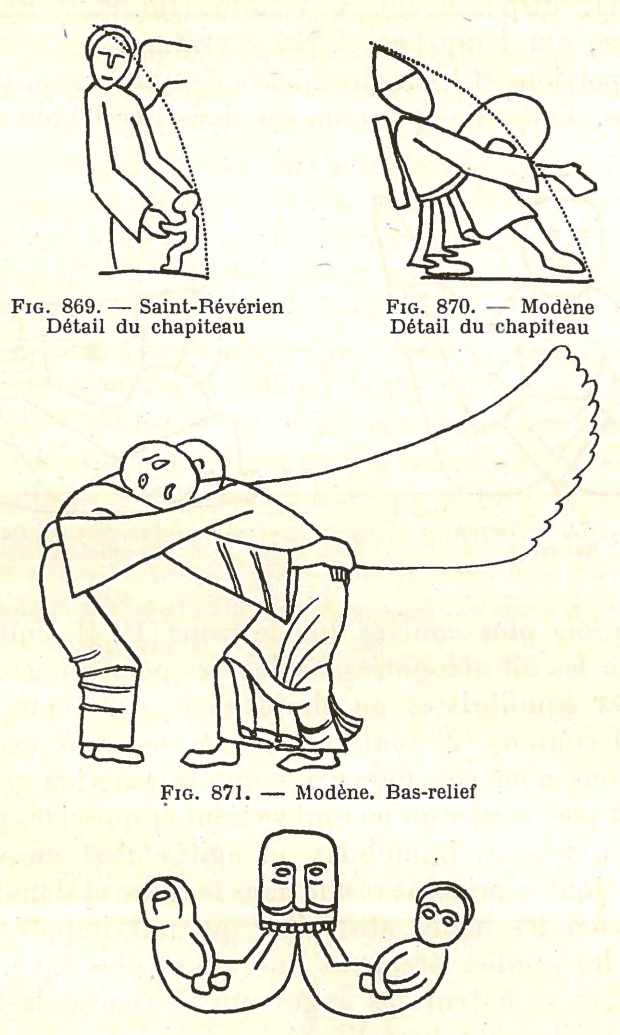


FIG. 869. — Saint-Révérien
Détail du chapiteau

FIG. 870. — Modène
Détail du chapiteau

FIG. 871. — Modène. Bas-relief

FIG. 872. — Venosa. Bas-relief

l'autre et s'enlacent de leurs bras formidables qui s'étirent sur la branche E-P-E.

Les bras diminuent quand ils sont inactifs. Le personnage frontal inscrit à Notre-Dame-de-Nantilly de Saumur, dans une

gloire, la silhouette-crochet de Toulouse, ou du Thor, le personnage-médaillon de Vaison, les petits êtres humains qui, obéissant au motif III, disparaissent à Venosa (fig. 872) dans la gueule d'un monstre, ont leurs bras à peine visibles.

Les proportions et les mouvements des jambes sont soumis aux mêmes règles. Celles des personnages assis ou debout sont parfois

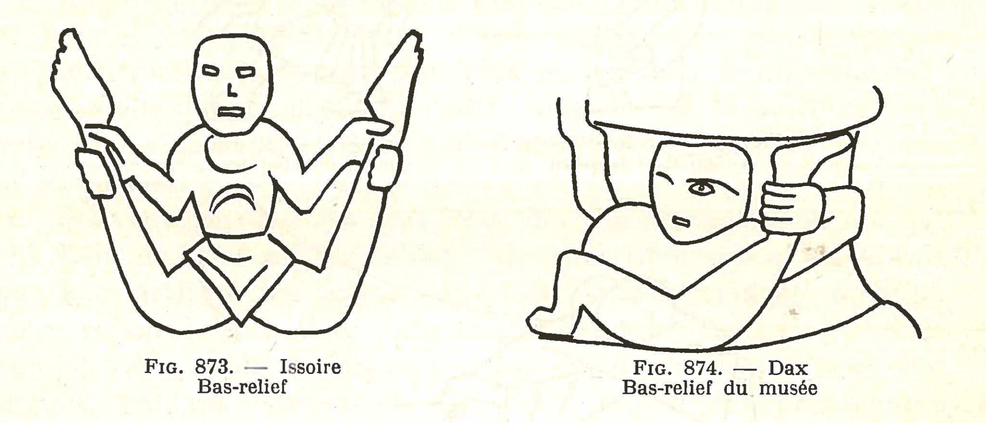


Fig. 873. — Issoire
Bas-relief

Fig. 874. — Dax
Bas-relief du musée

trois, quatre fois plus courtes que le tronc (1). Il semble que leur inertie même les ait atrophiées. Celles des personnages agités, des danseurs, des équilibristes ou simplement des figures qui marchent et qui courent (2) sont par contre, souvent excessivement allongées. Nous n'en concluons pas que la fonction crée l'organe, car on ne doit pas oublier qu'ici tout se tient et que si les personnages sont assis ou debout, immobiles ou agités c'est en vertu d'une combinaison dont le principe réside dans le cadre et dans l'ornement. Agrandies selon les lignes abstraites qui ont imposé un rythme à leurs pas, les jambes prennent une allure plus vive. C'est ainsi que s'étirent et se hâtent les anges qui, à Gensac-la-Pallue et à Malmesburg, s'élancent vers l'auréole. A Valence, où l'on voit le personnage piétiner des serpents, les jambes deviennent fortes comme des piliers. A Issoire (fig. 873), où le personnage tient

(1) Airvault ; Besse-en-Chandesse ; Chauriat ; Clermont-Ferrand ; Issoire ; Gournay ; Milan ; Mozac ; Saintes ; Ségovie ; Serrabone.

(2) Angoulême ; la Charité-sur-Loire ; Cosne ; Cunault ; Marcillac ; Plaisance ; Vézelay.

ses pieds et à Brive (fig. 865), où l'acrobate, courbé en arrière, touche le sol de sa tête, elles prennent la longueur que requiert le geste, requis lui-même par le cadre. Il est clair que l'un est défini par l'autre, que la dimension, l'aspect même du membre, dépendent aussi de l'énergie du mouvement. Le personnage de Dax (fig. 874) qui s'efforce de placer le pied au-dessus de sa tête, a la jambe correspondante trois fois plus longue que l'autre, immobilisée par la branche E-P.

Il est donc vrai qu'une mimique nouvelle née de la stylistique ornementale ajoute sa poésie d'expression aux combinaisons diverses qui en sont le support et la raison même. Ces déformations surprenantes, dictées par le génie des systèmes linéaires et de la convenance architecturale, installent le désordre des figures dans l'ordre des cadres. Mais ce désordre n'est pas une conséquence passive, un jeu inutile. Aux êtres qu'il a dénaturés, à leurs gestes, il prête une puissance de signification qui a bien la valeur d'un langage. La main énorme se lève pour bénir ou pour frapper. La jambe devient gigantesque pour bondir dans une course impossible et la stabilité même des figures donne aux formes une pesanteur et une dignité surhumaines.

CHAPITRE IX

ÉMANCIPATION ET PERSISTANCE DES FORMES NOUVELLES

CHAPITRE IX

ÉMANCIPATION ET PERSISTANCE DES FORMES NOUVELLES

I. *La scission des deux aspects de la stylistique : ordonnateur et déformateur.* — II. *Le jeu de l'ordonnance abstraite. a)* figures géométriques relevées dans la matière figurée ; *b)* le pli et sa géométrie. — III. *La libération du monde figuré engendré par la stylistique ornementale. a)* la déformation libre ; *b)* la libération des monstres ornementaux ; *c)* la persistance des procédés élaborés par la technique ornementale ; *d)* la transformation de l'ordonnance extérieure en canon du corps humain ; *e)* déformation libre du corps humain.

I. *La scission des deux aspects de la stylistique : ordonnateur et déformateur*

L'examen de la stylistique romane nous a permis de saisir toute une gamme de procédés contradictoires, même antithétiques. C'est par un jeu de forces opposées que s'élabore cette forme complexe, à la fois architecture et désordre. Elle frappe d'abord par son exubérance, par un somptueux désarroi, par un tumulte en apparence complet. C'est dans cette perturbation de la matière qu'il trouve sa force d'expression.

Si divergents que soient ces procédés, ils collaborent à une solution commune. Ils se complètent, se déterminent, s'appellent. Le ressort impérieux qui lance violemment les masses demeure caché à l'intérieur même d'un réseau immobile. Dans l'ordonnance du volume sculptural réside non seulement le principe d'une stabilité, mais aussi la force secrète qui le déséquilibre, dans la pauvreté plastique, la variété infinie des narrations.

Une formule abstraite, élaborée par une mathématique ayant ses procédés, ses lois propres, déforme le monde figuré. Le besoin d'une symétrie et d'une harmonie détruit la forme normale, telle qu'elle fut conçue dans la nature. Au canon d'un corps vivant se substitue un autre ordre, une mesure inédite, une nouvelle coordination des parties. Par là, on aboutit à une pure plastique, à une sculpture qui tend à se suffire. Parallèlement on découvre dans cette violation même un moyen d'expression. Un nouveau langage, plein d'énergie, apparaît. Les bêtes, soumises à cette technique, deviennent des monstres, le corps de l'homme, disproportionné, défiguré, tordu, agité ou immobilisé par ces forces, possède son éloquence. Ainsi jouent deux antithèses : l'ordonnance de la composition et le désordre de la matière figurée. Issus du même principe, ils sont liés l'un à l'autre. La structure du relief évoque et rythme le mouvement des images. Il semble que les deux soient inséparables désormais.

Pourtant, il arrive aussi que chacune de ces techniques cherche à vivre pour son compte, qu'elles travaillent l'une indépendamment de l'autre. La géométrie élabore toute une série de procédés du traitement plastique ayant une valeur en soi. Le monde défiguré s'émancipe mais conserve le pli de sa servitude.

II. *Le jeu de l'ordonnance abstraite*

Les expériences sur le cadre et sur l'ornement préparent le terrain à une vision particulière du monde, à une certaine manière de concevoir l'espace et le mouvement.

L'habitude de réduire toute forme à une formule, de la schématiser, de la recomposer selon une ordonnance abstraite qui la rend plus nette, agit avec une sorte d'inertie et comme en vertu de la vitesse acquise : c'est le stade de la cristallisation. La tendance à géométriser, à simplifier une silhouette, à la chiffrer, se précise et se développe, grâce aux recherches de laboratoire que nous avons suivies. L'esprit du système succède à la recherche. En contemplant le monde figuré, l'artiste y voit non seulement

des images, mais aussi des carrés, des cercles et des triangles. Quand, en composant un relief, il ne se sert pas méthodiquement d'une des formules ornementales qui nous sont familières et dont nous connaissons la technique, c'est dans la forme figurée, mouvante et instable qu'il discerne, dès lors spontanément, des combinaisons abstraites. Dans la multiplicité de profils que présente à la vue toute forme vivante, lignes souvent capricieuses et accidentelles, toujours changeantes, il relève des droites et des courbes constituant des figures géométriques. Il les fait ressortir et il décompose analytiquement le corps tout entier en une série de polygones.

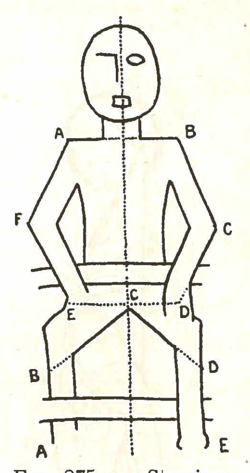


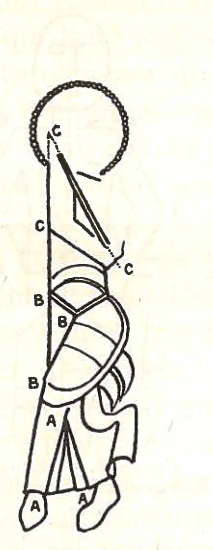
FIG. 875. — Souvigny
Composition du personnage

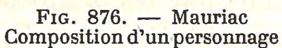
A Souvigny (fig. 875), par exemple, on voit sur un chapiteau deux hexagones formés par le relief d'un personnage. Les côtés de l'un sont déterminés par les contours du torse, des bras pliés et de la ceinture, ses angles étant fixés par les épaules, les coudes et les mains. L'autre, dont on ne voit qu'un fragment (quatre côtés et trois angles), est formé par les jambes écartées et les hanches. Ce sont ces deux polygones (A-B-C-D-E-F) superposés qui constituent l'armature de toute la silhouette, combinant la figure abstraite avec l'image d'un être. Pourtant, ce n'est pas à l'ornement proprement dit, ni à l'architecture qu'on a emprunté cette ordonnance, l'hexagone y étant peu répandu, mais au corps humain même, schématisé et reconstruit.

Si, dans ce cas, l'unité géométrique est encore maintenue, grâce à l'axe vertical, groupant et ordonnant les polygones, il n'en est point de même pour plusieurs autres où la recherche d'un mouvement plus accentué détruit cette unité.

Sur le tympan de Mauriac (fig. 876), par exemple, on remarque un dédale de figures dont chacune demeure fidèle à sa structure intrinsèque. Coordonnées, non par une courbe ornementale, mais par les grandes lignes du corps humain, elles donnent l'impression d'un violent désordre. Ce sont des lignes réparties selon un système

dont il est difficile de saisir la loi. Ainsi, en examinant l'un des corps (le troisième à gauche de la gloire), on en dégage plusieurs triangles géométriquement désunis. Le premier (A), occupant la partie inférieure, est localisé sur les jambes dont il fixe les axes ainsi que la bordure de la robe. Le second (B), placé au-dessus, est construit par les




Fig. 876. — Mauriac
Composition d'un personnage

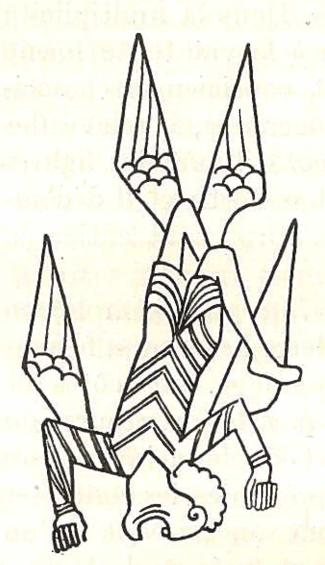


Fig. 877. — Autun
Bas-relief

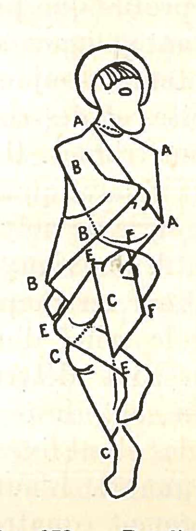


Fig. 878. — Beaulieu
Composition d'un personnage

contours des hanches et de la ceinture, l'un de ses côtés servant de corde à un arc de cercle décrit par un large pli du vêtement. Le troisième, élevé sur le prolongement de la base du second (verticale B-C qui limite le tronc), est donné par le bras droit et par le livre tenu dans la main. Engendrées et distribuées par les contours même du personnage, des figures se précisent, se développent, acquièrent de l'indépendance. Elles oscillent à l'intérieur du relief, en le décomposant.

La même fragmentation géométrique du volume peut être signalée à Autun, à Beaulieu, à Cahors, à Carennac, à Ripoll, à Moissac, à Silos. Il est inutile de multiplier ces exemples, le procédé étant extrêmement répandus. A Autun (fig. 877), sur l'un des chapiteaux, on voit un démon qui flotte, la tête en bas, former huit triangles dont quatre sont déterminés par les ailes atta-

chées aux coudes et aux genoux et les autres, par les jambes et les bras convulsés. Sur le tympan de Beaulieu (fig. 878), un des personnages met bien en valeur par sa composition les caractères de cette technique.

A Ripoll, à Silos et à Souillac, sur plusieurs reliefs, toutes

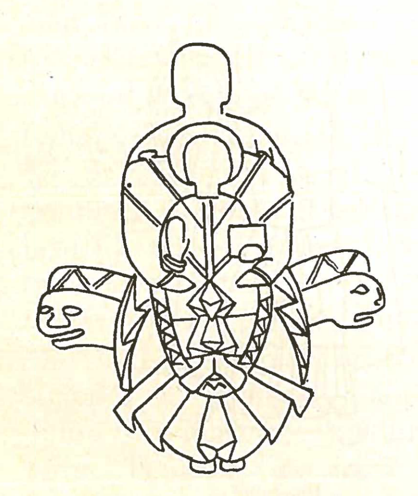


Fig. 879. — Corneilla-de-Conflent
Vierge du tympan



Fig. 880. — Parme
Bas-relief (détail)

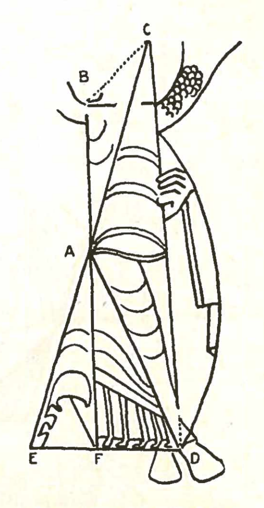


Fig. 881. — Aulnay
Composition d'un ange

les lignes obéissent aussi à une capricieuse cadence de zigzags, de polygones et de cercles. Ces formes, tout en étant parfaites, ne sont pas coordonnées entre elles. L'une ne détermine pas l'autre. Chacune demeure en quelque sorte isolée. Ce n'est que la continuité du bloc qu'elles parcourent qui leur donne son unité (1).

Ces figures sont souvent traduites par les plis des vêtements. C'est le pli qui joue alors le rôle organisateur, qui charpente et qui compose le relief. Déterminé, non pas par la retombée naturelle de l'étoffe enveloppant le corps, accusant ou cachant ses membres, mais par une mathématique particulière, c'est lui qui exerce la fonction du cadre. Tantôt il relève d'une formule ornementale, comme c'est le cas pour la robe de la Vierge en majesté de Corneilla-de-

(1) Cette triangulation a été mise en valeur par M. H. Focillon, lors de son cours de 1927-28 à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris.

Conflent (fig. 879) ouvrant l'éventail d'une palmette, tantôt d'une géométrie obéissant à ses propres lois.

Sur le relief d'Antelami, actuellement dans le transept de la cathédrale de Parme (fig. 880), on peut examiner un personnage composé selon ce dernier système. Ce sont deux triangles formés par

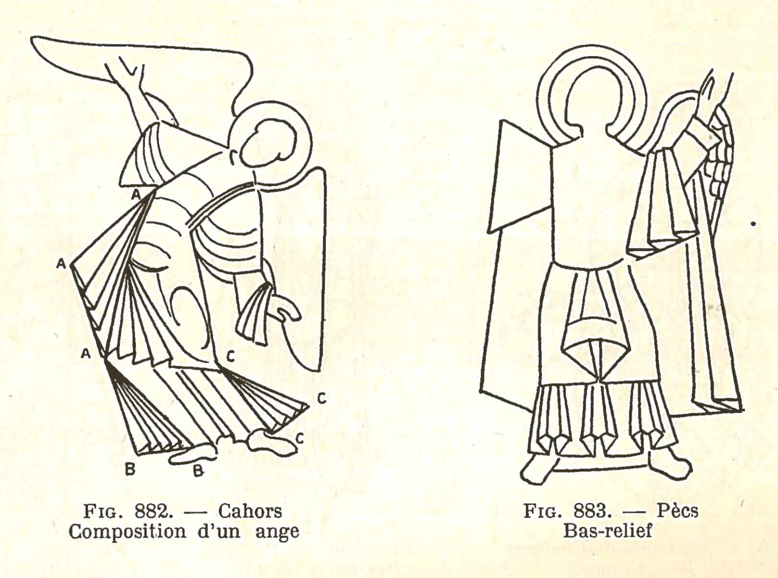


Fig. 882. — Cahors
Composition d'un ange

Fig. 883. — Pècs
Bas-relief

des plis allant des coudes jusqu'aux pieds qui commandent le mouvement.

A Aulnay, à Cahors, à La Charité-sur-Loire, à Mauriac et à Pècs, ce cadre est formé par un assemblage de triangles et de segments de cercle groupés autour du corps. A Aulnay (fig. 881), sur l'archivolte de la porte centrale, on voit un ange dont le torse et les jambes sont inscrits dans un triangle isocèle (ADC), autour duquel se composent trois autres figures régulières. Ses côtés, décrivant la jambe droite et le tronc, servent d'hypothénuses à deux triangles (ABC et ADE) ; sa base, correspondant à la jambe gauche et au bras, forme la corde d'un segment de cercle (D). Ce sont ces formes abstraites, traduites par des plis, largement déployés, collés sur la surface de l'archivolte, qui encadrent le corps et qui dominent l'ensemble. Le corps même, enfermé dans un triangle étroit perd de sa vigueur. Il est en quelque sorte écrasé. A Cahors (fig. 882), ces

triangles de plis collés au mur sont élevés sur les droites qui dessinent les hanches et les jambes des deux anges du tympan entourant le Christ. A Pècs (fig. 883), ce sont des quadrilatères formés par la tunique d'un ange, étendue comme des ailes.

Ces figures géométriques ne se placent pas seulement à côté du personnage ; elles s'inscrivent aussi sur son corps.

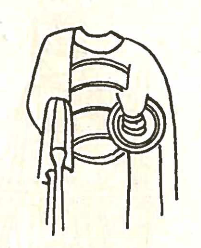


Fig. 884
Aulnay
Détail des plis sculptés



Fig. 885
Vézelay
Détail des plis sculptés

Des arcs de cercle parcourent à Aulnay (fig. 884), Cahors, Cluny, Mauriac, Moissac, Saint-Benoît-sur-Loire, Souillac, Toulouse et à Vézelay (fig. 885), les troncs, les bras et les jambes. Des cercles tracés sur les genoux qu'ils semblent sceller peuvent être signalés à Aulnay, Saint-Jouin-de-Marnes, Quedlinburg, Toulouse et aussi à Vézelay ; soulignant les ventres, à Cahors, La Charité-sur-Loire, Saint-Bertrand-de-Comminges et à Toulouse ; dessinant les manches, à Aulnay et à Laon. Des spirales se déroulant sur les hanches, sur les bras et sur les genoux, se rencontrent à Autun, Notre-Dame-des-Doms d'Avignon, à Chartres et à Vézelay (fig. 886). Des triangles et des zigzags font souvent une bordure aux vêtements, aux manches et aux robes, comme on peut le voir à Andlau, Angoulême, Corneilla-de-Conflent, Dax (fig. 887), Laon, Ruffec, Saint-Amand-de-Boixe, Saint-Nectaire, Parme. Ce dernier type de pli étant extrêmement répandu, nous n'en multiplierons pas les exemples.

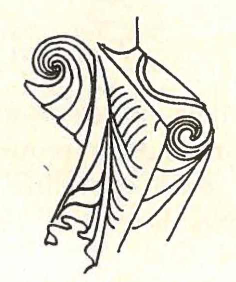


Fig. 886
Vézelay
Détail des plis sculptés

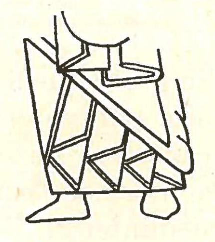


Fig. 887
Saint-Paul-lès-Dax
Détail des plis sculptés

A ces plis géométriques, nous ajouterons encore quelques autres types. Plus impersonnels, ils se présentent comme des clichés, comme

des formules décoratives dont la régularité et la rigueur font penser à quelque ornement.

Le type le plus simple est formé par une suite de plis parallèles, tracés par des droites plus ou moins rapprochées que nous désignerons par le terme conventionnel « l'accordéon ». Il se déroule sur

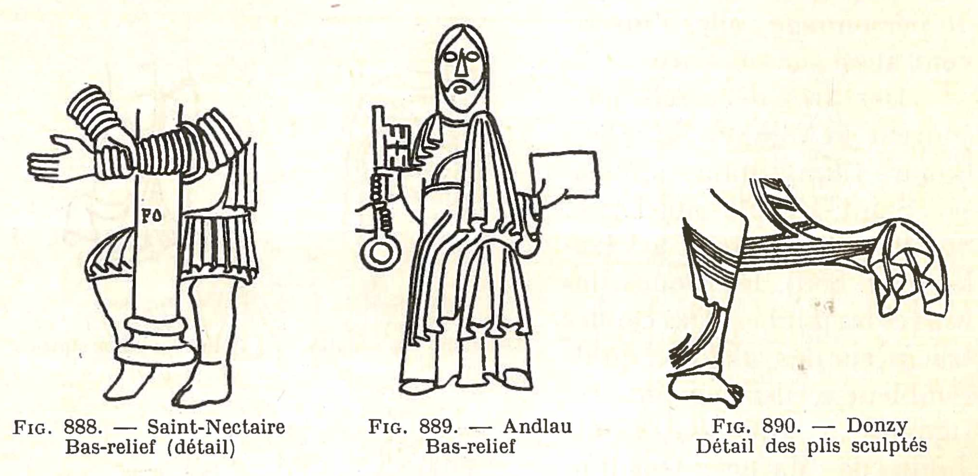


Fig. 888. — Saint-Nectaire Bas-relief (détail)

Fig. 889. — Andlau Bas-relief

Fig. 890. — Donzy Détail des plis sculptés

n'importe quelle surface en la soulignant et en accentuant sa continuité par sa régularité. Il parcourt les torses (Notre-Dame de Beaucaire), les bras (Saint-Nectaire, fig. 888 ; La Sauve-Majeure), les hanches (Saint-Nectaire), les jambes (Saint-Benoît-sur-Loire ; Quedlinburg).

Une autre formule, très fréquente aussi, est donnée par un système de droites, rayonnant autour d'un centre ; c'est cet éventail qui constitue les triangles encadrant les silhouettes à Cahors et à Silos. A Chalais, il s'ouvre entre les jambes, tantôt écartées, tantôt entrecroisées. A Corneilla-de-Conflent et à Saint-Gilles, il les couvre tout entières. A Pècs, il tombe de l'épaule en divisant le buste en deux parties. A Santa Maria de Aguilar de Campóo, il s'épanouit pour former le voile sur lequel la Vierge reçoit le bras du Christ que l'on descend de la croix.

Cet éventail allongé et d'une ouverture plus faible constitue un autre type « le faisceau ». Plus compact et plus ramassé, il intervient dans la composition avec plus d'autorité en lui imposant tantôt des axes, tantôt un cadre. A Andlau (fig. 889), où il tombe verticalement

du genou et de l'épaule, ainsi qu'à Toulouse (musée des Augustins) où il commence vers la ceinture des Vierges Folles sculptées sur un chapiteau, il sert d'axe aux figures et ressemble aux cannelures d'un pilastre. A La Charité-sur-Loire, il pèse sur le dos des personnages qui semblent ainsi fléchir sous un fardeau. A Saint-



Fig. 891. — Cahors
Personnage du tympan



Fig. 892. — Angoulême
Personnage du tympan



Fig. 893
La Charité-sur-Loire
Personnage du tympan

Révérien, il prolonge et raidit les manches des anges du Jugement.

Le faisceau raccourci et enfermé dans une courbe semi-circulaire forme un type particulier, « la coquille ». D'une structure très ferme, il se présente comme une sorte de palmette décorative. Inscrit dans la composition, il y demeure presque toujours isolé. C'est à côté du personnage, rattaché à l'extrémité de sa robe retroussée, qu'il prend généralement place, en ponctuant des vides (Angoulême ; Autun ; La Charité-sur-Loire ; Charlieu ; Cluny ; Donzy, fig. 890 ; Mauriac ; Moissac ; Saint-Gilles ; Vézelay ; Vienne).

Tels sont les principaux types de plis romans que l'on retrouve constamment. Combinés de différentes manières, ils emprisonnent le corps humain dans leur stricte armature.

A Cahors (fig. 891), le torse du Christ en gloire est nettement divisé par deux triangles dont l'un renferme une rangée d'hémicycles et dont l'autre forme un éventail déployé. Les genoux sont accentués par des arcs de cercle, les jambes marquées par des droites.

Deux faisceaux de plis tombent de la main gauche levée en amplifiant son geste. L'ensemble est complété par trois éventails qui, en s'ouvrant largement, comme des ailes, à côté de la hanche droite et des deux jambes, semblent le soutenir et l'emporter dans les airs.

A Angoulême (fig. 892), ce sont trois plis en éventail

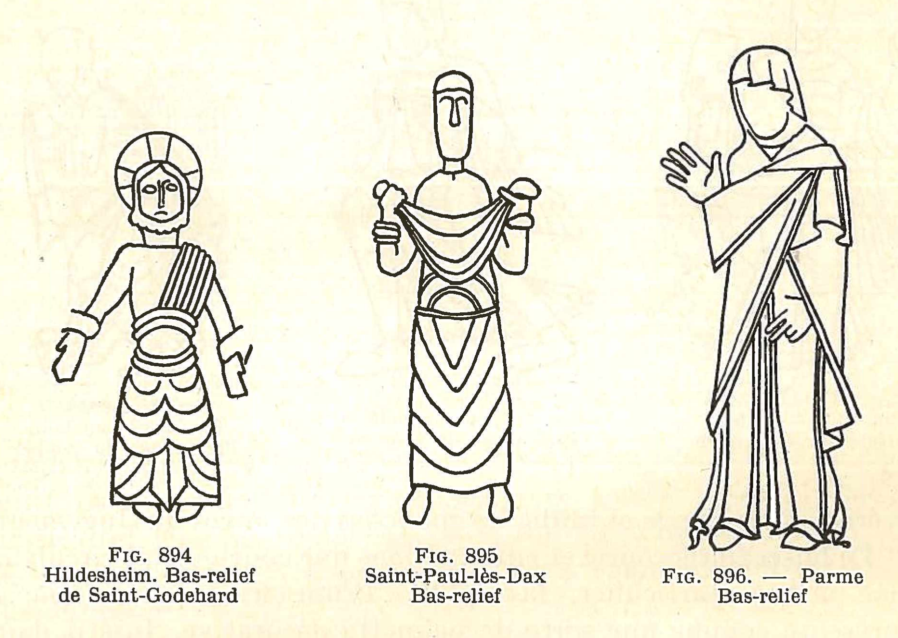


Fig. 894
Hildesheim. Bas-relief
de Saint-Godehard

Fig. 895
Saint-Paul-lès-Dax
Bas-relief

Fig. 896. — Parme
Bas-relief

qui composent l'un des personnages. L'un flotte derrière la jambe placée en arrière ; l'autre attaché à l'épaule, s'épanouit sur le torse, tandis que le troisième, souligné par un faisceau tombant de la main gauche jusqu'au genou droit, constitue la partie inférieure de la robe. C'est par la superposition de trois triangles qu'on bâtit presque toute la figure.

Cette composition se complique à La Charité-sur-Loire (fig. 893). Le personnage y est en quelque sorte inscrit entre deux faisceaux dont l'un s'applique contre le dos et dont l'autre part de la main tendue. Combinés avec des plis en accordéon qui soulignent les hanches et avec une corbeille placée au-dessous des genoux inclinés, ils construisent le cadre à l'intérieur duquel on insère le relief. Des

zigzags parcourant le tronc, les spirales s'enroulant sur les hanches et un pli en éventail sur la jambe droite précisent la composition.

Ainsi le relief se fragmente en figures régulières. Des carrés, des triangles et des cercles se combinent différemment, s'emboîtent et se superposent, jouent à l'intérieur de la forme. Tantôt sobres, tantôt d'une richesse profuse, ils l'envahissent et la font disparaître sous leur dessin toujours en mouvement.

Un exemple de combinaison simple nous est fourni par Saint-Godehard de Hildesheim (fig. 894). Un personnage de chapiteau a une anatomie de plis. Une bande de plis en accordéon, descendant de l'épaule jusqu'à la ceinture, dessine le tronc. Des arcs de cercle marquent les hanches et le ventre. Un faisceau tombant verticalement entre les chevilles sert d'axe. A Saint-Paul-lès-Dax (fig. 895), on trouve plusieurs compositions analogues. Ce sont aussi des arcs de cercles qui indiquent le ventre. Leur corde étant donnée par la ceinture, ils esquissent une sorte d'archivolte. La partie inférieure de la robe comporte toute une gamme de triangles. Les triangles s'amplifient au baptistère de Parme (fig. 896). Ils constituent toute la silhouette. Le plus grand s'étend entre l'épaule, la ceinture et le genou. Son côté supérieur est accompagné par un pli en éventail. Sa base, traversant d'un seul jet, de biais, tout le corps, commande le relief en le désaxant. Ce rythme est contrebalancé par un second triangle tombant paisiblement, surmonté d'un faisceau qui, de ses lignes sûres et souples, rétablit l'équilibre compromis par le premier. La composition est complétée par trois faisceaux limitant et soulignant les jambes.

Ces plis se surchargent, se multiplient, se transforment en labyrinthes à Donzy et à la Sauve-Majeure. A la Sauve-Majeure (fig. 897), une des figures est couverte par un tourbillon de plis. Des zigzags parcourent les jambes, indiquent l'un des bras, sillonnent le haut du corps, en biais, en s'accrochant à l'une des épaules. Ils sont contrebalancés par un beau faisceau qui tombe de la main gauche levée. Le bras droit est enfermé entre deux accordéons. Le ventre et toute une partie du corps sont traversés par un éventail. A Donzy (fig. 898), ce dessin se complique davantage. En n'examinant que les plis de la robe couvrant les jambes de la Vierge

en majesté, on remarque une complexité inouïe. Trois coquilles dont deux surmontent les pieds, s'alignent dans la partie inférieure, trois faisceaux encadrent les jambes. Ils sont reliés entre eux par un système de triangles, d'arcs de cercles et par deux éventails qui assurent la continuité du dessin.

La géométrie introduite avec tous ces plis, se développe



Fig. 897. — La Sauve-Majeure
Bas-relief

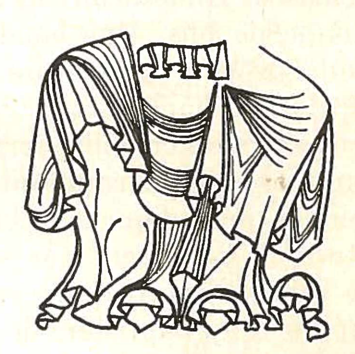


Fig. 898. — Donzy
Détail des plis sculptés

et se raffine. Elle élabore les formules les plus diverses dont l'effet est double et contradictoire. Elles annulent et elles recomposent. C'est une forme aussi impersonnelle, aussi parfaite, aussi complète que l'ornement. Retenu entre ces dures limites, dans ce système de lignes pures, le relief, lui aussi, prend un aspect graphique : dans la netteté de ses contours, dans la fermeté des arêtes entre les plans, dans la vigueur des profils, s'accuse sa qualité linéaire.

Ainsi jouent différentes formules ; tantôt imposées à un corps, tantôt déduites de ce corps même, elles conservent leur caractère défini. Elles se séparent de la forme qui les a sans doute d'abord suggérées. Elles n'organisent plus, mais décorent seulement le relief. La Vierge de Donzy, le personnage de la Sauve-Majeure sont composés selon leur canon propre ; les figures géométriques qui les parcourent, sous prétexte de plis, ne les déforment plus.

Elles ne sont qu'une savante broderie de courbes, de zigzags et d'angles.

On voit donc cesser la collaboration étroite de la géométrie abstraite et de la forme figurée. Tout en faisant partie du même ensemble, elles demeurent isolées. Chacune trouve sa solution propre. Il n'y a plus fusion de deux techniques en apparence opposées.

II. *La libération du monde figuré engendré par la stylistique ornementale*

Le génie déformateur, dégagé de la technique ornementale, devient ainsi plus indépendant et plus actif. Il travaille seul désormais. Les conséquences du style jouent inéluctablement même lorsque le système ne s'impose plus. Une série de principes abstraits et de convenances artistiques ont créé un monde de formes qui restent fidèles à une constante morphologique, même lorsque l'économie du style et de la règle de l'architecture ne l'exigent plus. On dirait que les choses se passent en vertu de la vitesse acquise et de la loi de l'inertie. La force expressive de la matière défigurée, une fois découverte, c'est dans ce sens qu'on poursuit les recherches. C'est par un chaos, par un déséquilibre qu'on vise à obtenir le maximum d'effet. Séduit par la vision du monde fantastique, apparu dans le réseau ornemental l'imagier tend à déformer tous les êtres. Il leur impose de surprenantes disproportions, des aspects invraisemblables, trouve de nouvelles relations des parties. C'est l'idée du monstre qui domine surtout sa pensée. Il amincit sans nécessité le cou des quadrupèdes (Pitsford, fig. 899) ou le supprime totalement en enfonçant la tête dans les épaules (Fritwell, fig. 900), il étire leurs troncs (Beaulieu, fig. 901), les courbe étrangement (Stoney Stanton, fig. 902). A Saint-

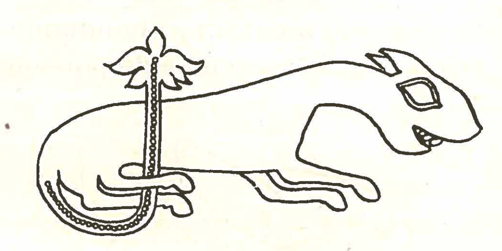


FIG. 899. — Pitsford
Bas-relief

Aignan (fig. 903), sur un chapiteau, on trouve un cerf composé d'une singulière manière. Avec son poitrail extrêmement développé, son cou puissant, ses pattes à peine marquées, sa croupe atrophiée, il se présente comme un animal légendaire. Ainsi on défigure même les corps échappant à l'ornement. C'est dans la violation d'une norme, dans la destruction du canon qu'on cherche un effet.



Fig. 900. — Fritwell. Bas-relief

Fig. 901. — Beaulieu. Bas-relief

Toute la faune fantastique, née ou ressuscitée dans les labyrinthes ornementaux, abandonne le réseau qui l'avait tenue enfermée. La sirène à queue de poisson, que nous avons vu surgir à l'inté-

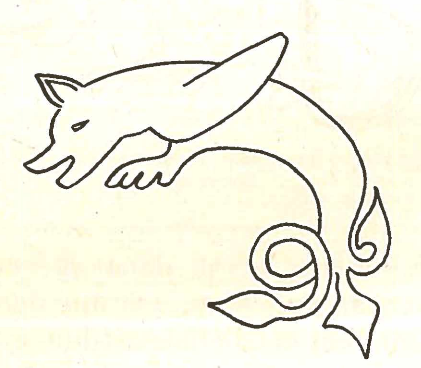


Fig. 902. — Stoney Stanton. Bas-relief

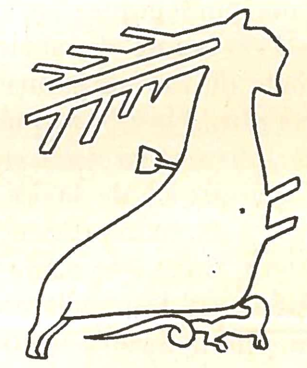


Fig. 903. — Saint-Aignan. Bas-relief

rieur d'un rinceau, se retrouve à Angers (fig. 904) sous un autre aspect. C'est un organisme fait pour vivre, dont il est difficile de saisir le rapport avec le motif ornemental qui l'a évoqué. La queue enroulée autour du torse montre qu'elle ne garde plus de trace de la courbe qui l'a emprisonnée ailleurs. La sirène à deux queues, cernée par le motif II, se détache aussi de son schéma ordonnateur.

A Lescar (fig. 905), on voit ses queues douées d'une entière liberté de mouvement. Elles ne suivent plus le parcours des tiges T-E-P, elles ne sont plus retroussées, mais tombent paisiblement, entrecroisées comme les jambes d'un personnage assis.

Certes, ces sirènes, ces êtres hybrides, mi-poisson, mi-homme n'ont pas été inventées par l'ornement. On retrouve le monstre



Fig. 904. — Angers
Bas-relief de Saint-Aubin



Fig. 905. — Lescar
Bas-relief

dans les légendes des temps les plus reculés, il n'est pas inconnu des autres arts et de leurs stylistiques propres dont nous n'avons pas à nous occuper. Mais c'est la stylistique ornementale qui les a répandus, sinon introduits dans la sculpture romane. Nous avons vu, en effet, que l'être humain, si élastique soit-il, est difficile à soumettre au parcours rigoureux des courbes. D'une façon générale, il est possible de supposer que l'artiste embarrassé a fait appel à un thème plus simple, quelle qu'en soit l'origine, le corps de la bête, par exemple, moins bien défini et plus facile à enrouler en n'importe quel rinceau ; il est plus conforme aux exigences de la formule ordonnatrice et c'est par lui qu'on traduit les parties de la tige du motif dont le mouvement trop énergique contredisait le canon du personnage. C'est la nécessité d'un style qui a imposé le choix d'une bête ou d'un monstre, non comme thème d'imitation, mais comme matière interprétée. Dans toute la variété des créa-

tures fantastiques qui peuplent son univers et qui proviennent de bien des sources, l'artiste n'a retenu que celle qui facilitait la solution de son problème. C'est donc grâce à cette évocation ornementale ou si l'on veut, grâce à cet appel de l'ornement dont nous avons ailleurs étudié les procédés (cf. symbolisme formel), que nous voyons dans l'art roman revivre, sous différents aspects, l'ancienne sirène, que nous la voyons inscrite soit dans l'ornement même, soit à côté. Même libre, elle demeure réminiscence de son schéma évocateur, bien plus par la contradiction entre le pur ornement et la forme humaine que le souvenir tyrannique d'un art antérieur. Ici, à la passivité de l'empreinte s'oppose la technique vivante.

Les thèmes et les formes ne passent pas en bloc d'un répertoire dans l'autre, il y a choix, traitement, émancipation, la forme se libère du thème et inversement. Dans un cas curieux, ce n'est que le thème figuré, l'image, l'anatomie, les éléments organiques du corps d'un monstre que l'on retient et que l'on reproduit, non la formule ordonnatrice de son relief.

En examinant la formation de plusieurs thèmes, inscrits dans le motif II, nous avons vu comment les queues de la sirène se métamorphosent en serpents, en oiseaux, en quadrupèdes. Dessinés toujours par les mêmes lignes de la branche ornementale, ils encadrent le personnage placé au milieu. Avec leurs contours et leurs axes inébranlables, ils restent pétrifiés tous dans le même relief. C'est cette fixité des lignes qui les immobilise et qui leur confère l'aspect impersonnel d'une sorte d'idéogramme figuré. A Gérone et à La Charité-sur-Loire, les queues de la sirène transformées en serpents, selon le procédé signalé, se composent autrement. Elles échappent à la formule qui les a introduites dans l'ensemble. Elles n'encadrent plus le personnage, mais s'enlacent et s'agitent en toute liberté autour de son corps. Elles s'émancipent. Le thème l'emporte sur la forme.

A La Charité-sur-Loire (fig. 906), on voit un homme en lutte contre des reptiles. Il y en a deux qui le cernent, qui vont l'étouffer. Ils entourent son tronc, leurs têtes toutes prêtes à le mordre, s'approchent de la sienne. Mais le personnage les saisit avec force, il semble qu'il les maîtrise tout à fait. Le mouvement de ces bêtes n'obéit

plus au parcours du cadre que nous avons si souvent vu le dominer. Ce n'est pas un rythme ornemental qui les fait glisser et s'enrouler. Les deux serpents ne sont plus symétriques. C'est la pulsation d'une vie organique qui passe dans leurs replis. Introduits par un schéma ornemental, ils sont pourtant libres. A Gérone (fig. 907), les mêmes serpents interviennent dans une autre composition.

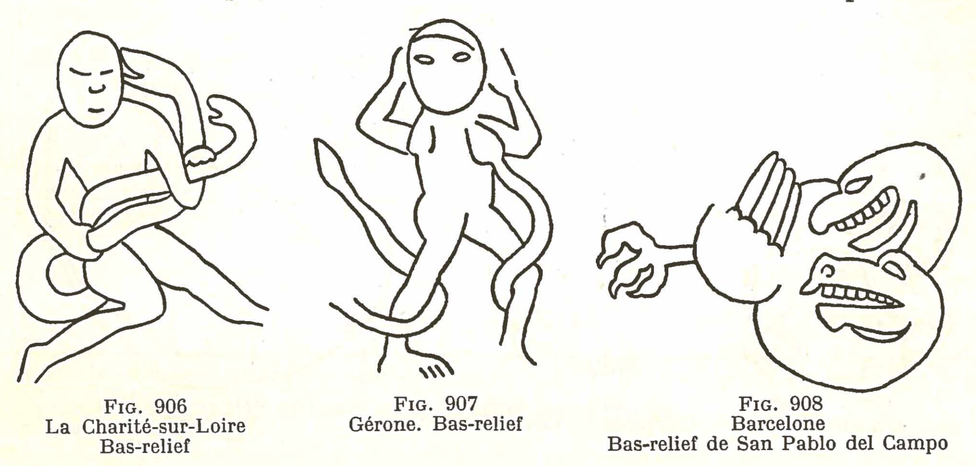


FIG. 906
La Charité-sur-Loire
Bas-relief

FIG. 907
Gérone. Bas-relief

FIG. 908
Barcelone
Bas-relief de San Pablo del Campo

Ils se tordent autour des jambes d'un réprouvé. L'un mord son sein gauche, l'autre, à côté, se prépare à le piquer. Le damné lève ses bras dans un geste d'épouvante. De la formule de la sirène, il ne reste que les éléments figurés, le personnage et les deux serpents encore liés à ses jambes. Quant à la composition, elle obéit ici à un autre principe. Les reptiles ne sont pas non plus dessinés par la courbe T-E-P du motif II, ils s'agitent en toute indépendance. C'est une vie nouvelle qui transforme l'aspect du relief en le dérobant au dogme ornemental.

Les bêtes, évoquées par l'ornement ou introduites en vertu d'une nécessité rythmique, se développent ainsi, s'éveillent à leur vie propre. Les monstres créés par des schémas géométriques, n'échappent pas non plus à ce sort. Issus d'une figure ornementale, ils abandonnent le réseau générateur.

L'aigle à deux têtes, signe hiérarchique connu déjà des Chaldéens, des Hittites et de l'Arménie, s'anime dans le cloître de San Pablo del Campo à Barcelone (fig. 908). On n'y

retrouve plus le contour déterminé par le motif III, tel que nous l'avons signalé à Moissac, à Ripoll et à Vouvant. Il n'est plus enfermé dans les lignes impersonnelles et schématiques qui en Orient aussi, sont dues au dessin ramifié d'une palmette. Avec ses serres puissantes et fermes qui s'enfoncent avec

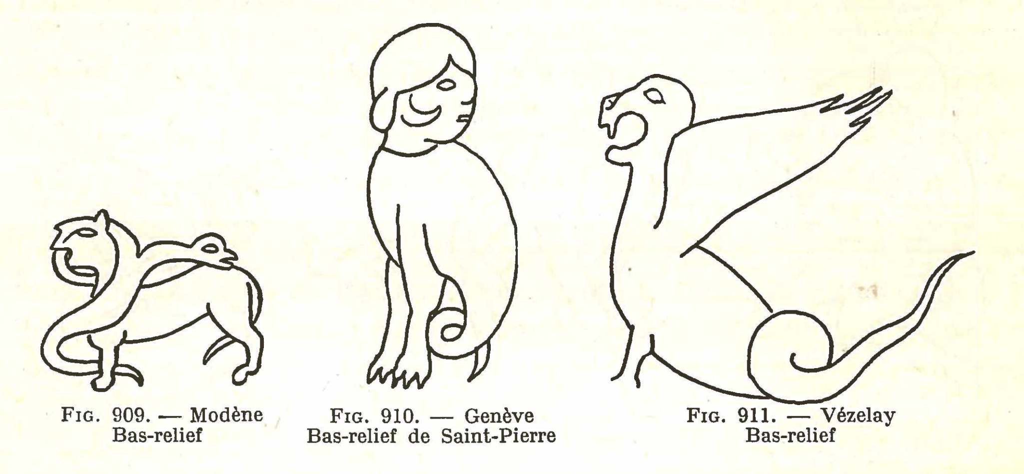


Fig. 909. — Modène
Bas-relief

Fig. 910. — Genève
Bas-relief de Saint-Pierre

Fig. 911. — Vézelay
Bas-relief

force dans la corbeille, avec ses ailes encore agitées par le vol, avec son double col énorme, bien planté, recourbé et enroulé sur lui-même, c'est un véritable oiseau de proie qui est venu se percher spontanément sur le chapiteau. Le serpent bicéphale dont nous avons suivi la genèse sur la façace de Notre-Dame-la-Grande de Poitiers change aussi d'aspect à Modène (fig. 909). Sur un relief ncrusté dans la façade, il s'enlace autour d'une autre bête, un quadrupède qui le tient dans sa gueule. Ses mouvements sont aussi libres et bien qu'on suive encore une ondulation harmonique, on ne retrouve presque rien de la forme ornementale qui puisse justifier cette anatomie.

Tous les monstres composites dont la formation a été singulièrement favorisée par la technique que nous avons étudiée, deviennent personnels, ils se libèrent du joug du schéma. Ils sont animés d'un autre souffle. A Saint-Pierre de Genève (fig. 910), on trouve des oiseaux à pattes de quadrupèdes et à têtes humaines qui s'agitent avec vivacité. A La Charité-sur-Loire et à Vézelay (fig. 911), ce

sont des reptiles, mi-serpent, mi-oiseau, mi-quadrupède, à Saint-Hilaire de Poitiers et aussi à Sion (fig. 912 et 913), des oiseaux à queue de poisson qui se composent selon des formules variées, extérieures à l'ornement.

Ce n'est pas seulement l'image et la forme qui prennent

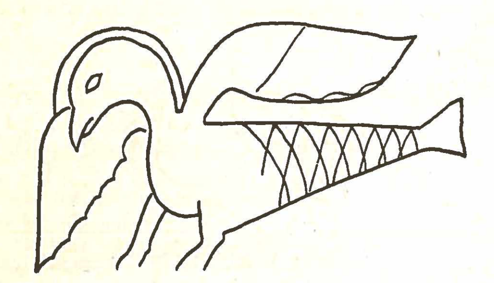


Fig. 912. — Sion. Bas-relief

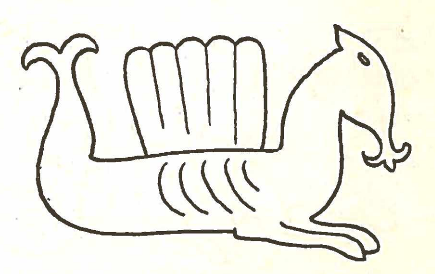


Fig. 913. — Sion. Bas-relief

une existence indépendante, mais il est curieux de voir que certains procédés, suscités par la technique ornementale, se détachent de cette technique même et agissent sans objet.

Plusieurs formules de composition des corps fantastiques, justifiées par la stylistique ornementale, sont souvent aussi pra-



Fig. 914. — Tarragone. Bas-relief

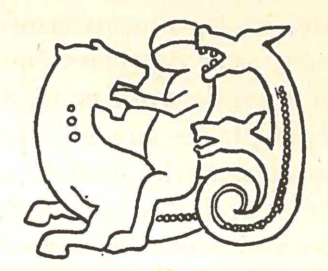


Fig. 915. — Pavie. Bas-relief

tiquées quand le relief obéit à d'autres lois. Ils se séparent du système et tendent à se suffire. La multiplication des têtes, par exemple, favorisée par la structure de l'ornement s'applique aussi à des cas échappant à cette technique et où elle n'est plus plastiquement nécessaire. C'est l'image chimérique d'un monstre, non l'ordonnance rigoureuse d'un schéma qui est alors visée par l'artiste. Il distribue les têtes avec une générosité singulière en les fixant à

n'importe quel point du corps. A Tarragone (fig. 914), on voit une tête terminer la mèche des cheveux d'une bête fantastique, mi-oiseau, mi-personnage ; à La Charité-sur-Loire, l'extrémité de l'aile d'un oiseau à queue de serpent ; à Saint-Michel de Pavie (fig. 915), une tête apparaît au milieu d'une queue. A Parme et à

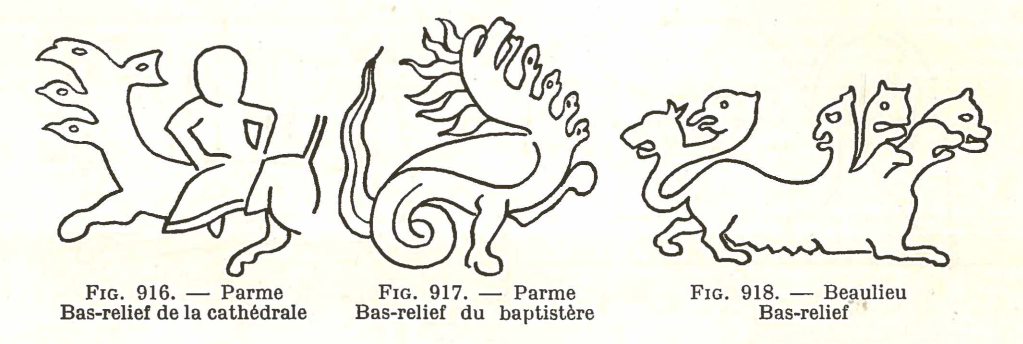


Fig. 916. — Parme
Bas-relief de la cathédrale

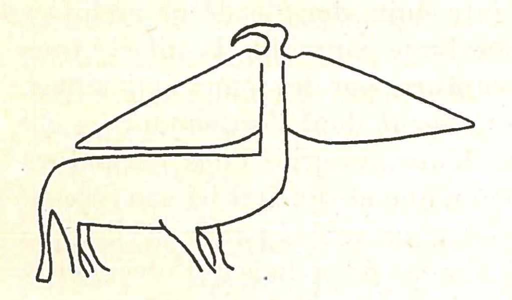
Fig. 917. — Parme
Bas-relief du baptistère

Fig. 918. — Beaulieu
Bas-relief

Tarragone, c'est sur le même cou que l'on fixe plusieurs têtes. A Tarragone, il y en a trois ; à la cathédrale de Parme, sur un chapiteau de l'abside (fig. 916), quatre, sur un des médaillons du baptistère, cinq (fig. 917). Ce sont des hydres chimériques qui résultent du jeu d'une fantaisie inépuisable. A Saint-Paul-lès-Dax, sur le relief de l'abside, on trouve un monstre à six têtes. Trois de ces têtes, l'une à cornes, avec des yeux énormes, une gueule béante surmontant le dos, la seconde vomissant des flammes, couronne la croupe et la troisième placée sur les épaules, sont composées selon une formule ornementale, comme nous l'avons déjà vu. Il n'en est point de même pour les trois autres. Ce sont des têtes sauvages, d'un aspect aussi fantastique que l'animal lui-même, fixées aux endroits du corps les moins indiqués. A Beaulieu (fig. 918), sur le linteau du tympan, est sculpté un monstre conçu de la même manière. Sept têtes ayant chacune son propre cou, s'épanouissent sur les épaules et sur la croupe en un bouquet redoutable. Ces cous n'obéissent plus à la courbe du rinceau dont les points P et T, comme nous l'avons vu souvent, sont marqués par une tête. Soumis à d'autres lois, ils s'enlacent et se mêlent comme les tentacules d'un poulpe.

La formation des corps composites s'exerce aussi parfois en dehors du cadre ornemental. A Long Marton (fig. 919 et 920),

par exemple, on trouve deux bêtes étranges qui ne sont pas commandées par le motif I, bien qu'elles présentent un amalgame d'oiseau, de quadrupède, d'homme et de poisson fréquent dans l'ornement. L'une, c'est la sirène dont la particularité réside dans la structure des deux queues rattachées l'une à l'autre par un système



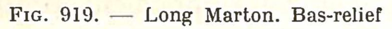


Fig. 919. — Long Marton. Bas-relief

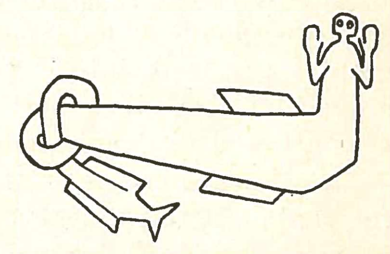


Fig. 920. — Long Marton. Bas-relief

d'entrelacs. L'autre est un monstre hybride, à la fois quadrupède et oiseau. Ce n'est pas l'uniformité des deux corps qui a déterminé leur fusion, mais la pure fantaisie artistique. Le tronc de l'oiseau, avec ses ailes puissantes déployées, est placé immédiatement sur les épaules de la bête et se substitue à son cou. C'est un être bizarre, dont l'aspect n'est justifié ni plastiquement, ni organiquement.

Ainsi jouent différents procédés. Des images, des formes créées par une stylistique, persistent même quand elles ne sont plus logiquement nécessaires. Le génie déformateur travaille même quand il n'est plus déterminé par le besoin d'un équilibre. Ce ne sont que l'éloquence de la matière figurée et l'effet de ses troubles qui inspirent surtout le sculpteur. Sans doute, le relief obéit encore à un ordre plastique, il fait encore partie de l'édifice. La sirène de Lescar, les monstres de Barcelone, de Modène, de Vézelay, etc., sont traduits par des courbes savamment rythmées, ayant elles aussi une valeur en soi. Les bêtes de Long Marton sont axées par deux lignes se coupant à angle droit. Leurs compositions obéissent à une géométrie indiscutable. Mais la déformation, la transformation de leurs différents membres, les métamorphoses de leurs corps, ne sont plus dues immédiatement à la technique

ornementale. Ce n'est plus l'exigence même capricieuse d'une ordonnance abstraite qui a varié leur aspect fantastique. Ces êtres fabuleux, ces chimères et ces monstres hybrides, étaient nés sous l'empire d'une autre stylistique. Tantôt issus de la structure d'un motif géométrique qui a défini leur anatomie, tantôt créés par la poétique d'une fable, évoqués et introduits dans le décor architectural par la courbe d'un rinceau ou d'une palmette, ils ont été tous composés selon le même procédé, capturés par des lignes inflexibles, domptés par la dictature d'un ornement dont l'ordonnance a été la seule loi respectée. C'est cette faune, inscrite dans l'armature des courbes et des angles, qui abandonne et qui fuit ici son réseau.

Des images créées ou simplement incarnées par la stylistique ornementale se retrouvent ainsi à travers des reliefs qui obéissent à un autre principe. Elles poursuivent leur développement propre. Certains procédés du style se cristallisent en dehors de ce style même. Des chimères et des monstres libérés envahissent le décor avec profusion. Mais même au moment où ils semblent complètement détachés du système qui les a enfantés, ce système est encore en eux sinon comme ordonnance, du moins comme force expressive. C'est l'ornement créateur des visions chimériques qui a éveillé chez l'artiste ingénieux la curiosité des images invraisemblables. Inventeur infatigable des paradoxes figurés, c'est en jonglant avec des compositions variées qu'il a formé son goût du pittoresque, de l'exotique, de l'inexplicable. L'amour du fantastique appelle le sculpteur à la recherche de légendes nouvelles. Il cherche encore, même lorsqu'il oublie le terrain sur lequel il avait fait tant de surprenantes découvertes.

Cette persistance d'une image à travers les formes les plus variées se retrouve aussi dans la figure de l'homme. Nous avons suivi ses transformations multiples, évoquées par des formules tantôt ornementales, tantôt architectoniques. Inscrites dans des cadres divers, elle change d'aspect pour s'adapter à leur structure. Ainsi apparaissaient ces étranges êtres humains défigurés, mutilés. Doués d'une mimique singulière, due à la destruction de leur canon propre, ils vivent avec intensité. C'est dans cette destruction même qu'ils puisent leur énergie et leur force.

Nous avons vu la formation de plusieurs types. Une fois établis, ils se détachent eux aussi du cadre les ayant définis. Ils acquièrent de la personnalité et de l'indépendance.

Le personnage-crochet, par exemple, se retrouve dans plusieurs reliefs sculptés, non au lieu de sa destination, mais sur la face de la corbeille, à un emplacement dont l'ordonnance aurait pu déterminer une autre figure. A Vézelay (fig. 921), sur un chapiteau, on en trouve quatre dont deux seulement sont taillés dans le bloc du crochet, les deux autres y occupent la partie inférieure de l'ensemble. L'un est couché, l'autre assis sur les feuilles d'acanthe. Et, bien que ces deux derniers ne soient pas commandés par la structure de la corbeille, ils ont le même caractère, le même aspect que les personnages taillés aux angles. On retrouve la tête démesurément agrandie, le torse étroit et débile, les jambes rachitiques. C'est le même corps, remis en liberté. A Clermont-Ferrand, Issoire, Mozac, Orcival, Saint Nectaire et à Volvic, on trouve aussi de nombreux exemples où un type de personnage, une fois établi, se retrouve constamment C'est le chapiteau à crochet, très répandu en Auvergne, qui détermine les caractères de ces corps ramassés, à la tête trop grosse, aux jambes atrophiées. M. Laran, qui les a mesurés, précise les rapports entre la tête et le corps par les chiffres 3 et 8 pour les anges de Notre-Dame-du-Port de Clermont-Ferrand et, en général, pour les sculptures auvergnates par trois et six (1).



Cliché de la Comm. des M. H.
FIG. 921. — Vézelay. Chapiteau

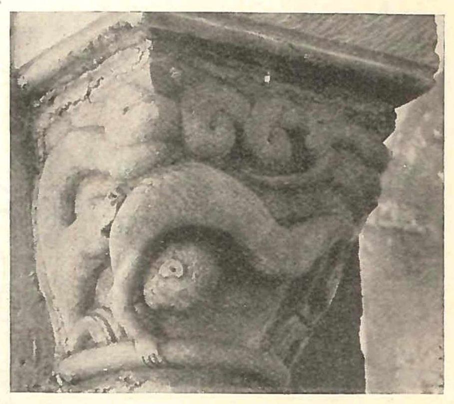
(1) J. LARAN, *Recherches sur les proportions de la statuaire française du XIIe siècle* (*Revue archéologique*, 1907-1908-1909).

C'est une race spéciale qui apparait comme conséquence du traitement ornemental et c'est à elle qu'appartient la population trapue, forte, robuste des reliefs (1). Qu'elle soit sculptée sur les angles, sur la face ou dans la partie inférieure de la corbeille, la figure demeure fidèle à son type une fois fixé. Elle lui reste conforme, même quand elle abandonne le chapiteau. Au Chambon, à Clermont, à Mozac, à Riom par exemple, on le reconnaît dans les personnages des linteaux dont l'ensemble obéit à l'ordonnance du double rampant. Cette ordonnance, permettant un certain jeu à l'intérieur du cadre, il y garde intacts ses caractères intrinsèques. Les parallèles au double versant qui organisent ces sculptures pouvant être tracées à différents niveaux, elles sont susceptibles de dicter la place des têtes, aux grandes aussi bien qu'aux petites, aux troncs raccourcis aussi bien qu'aux troncs allongés. Elles ne déterminent pas la forme des corps, elles ne distribuent qu'une forme déjà établie dans l'ensemble. Elles n'élaborent pas le type d'un personnage, elles précisent sa place sur le linteau, ses mouvements et ses gestes. Ainsi un type physique, défini par le rôle qu'il joue dans le chapiteau, se retrouve intact dans un cadre moins étroit qui n'exerce plus d'influence constructive sur son aspect et sur sa physiologie, mais seulement sur sa répartition.

Les corps, allongés tantôt par la tige ornementale, tantôt par le rectangle ou par le cercle, fragiles et maigres, avec des jambes pareilles à des baguettes, se retrouvent eux aussi en dehors du cadre qui a déterminé leur aspect. A Autun et à Vézelay, ils peuplent les linteaux permettant un traitement plus normal. A Ripoll, ils occupent plusieurs claveaux dés archivoltes dont le fond reste en grande partie non meublé. Un corps trapu serait, dans ce cas, plus conforme au cadre. A Neuilly-en-Donjon, les figurants de la scène de l'Adoration des Mages, sur le tympan, sont aussi d'une longueur invraisemblable et inutile. Un seul d'entre eux obéit encore à la règle ornementale et s'inscrit dans un lobe de palmette. Cette figure contraint en quelque sorte les autres à lui ressembler.

(1) L. Bréhier (*L'homme dans la sculpture romane*, Paris, 1927) a mis en lumière les origines ornementales de ce type de personnage.

Mais nous n'avons pas ici un pur phénomène analogique. C'est une application du principe de l'inertie. L'image une fois née se maintient. A Anzy-le-Duc (fig. 922), même effet, le corps d'un personnage prend la forme d'un dragon sculpté près de lui. Il s'enroule comme un monstre fantastique. Ainsi l'ordonnance extérieure devient peu à peu canon interne. La médaille conserve l'empreinte quand le balancier a cessé la frappe ou plutôt, pour rectifier cette comparaison, cette figure de médaille demeure même lorsqu'elle ne se justifie plus.



Cliché de la Comm. des M. H.

Fig. 922. — Anzy-le-Duc. Chapiteau

Nous avons vu la valeur expressive de l'image transformée par l'ornement. La défiguration du corps humain qui nous est familier, dont nous connaissons la valeur de chaque membre et le sens de chaque geste, a produit un singulier effet. L'accentuation de certaines de ses parties au détriment de certaines autres, leurs métamorphoses acquièrent un pouvoir nouveau de signification. Un langage des corps déformés a été créé par cette stylistique. Évoqué par toute une gamme de formules géométriques, il prend de plus en plus d'ampleur et tend à devenir un art qui se suffit. De la syntaxe, on passe à la rhétorique.

On agrandit monstrueusement la tête (Lescar, fig. 923). On hypertrophie les mains ou les bras, non pour établir un équilibre plastique, mais pour amplifier le geste, pour donner plus de force au mouvement. A Notre-Dame-du-Ronceray à Angers (fig. 924), on voit un personnage tenir un livre avec des mains énormes; à Vézelay (fig. 925), c'est bien une main de géant que Goliath lève en s'affaissant, vaincu, sur le sol ; à Blois, la main d'un guerrier prend aussi des proportions redoutables. A Elkstone, on allonge le bras levé pour bénir ; à Highworth

(fig. 926), Samson terrasse le lion avec des bras immenses. A Chauvigny, par contre (fig. 927), ceux d'un personnage monstrueux à tête d'animal, sculpté sur un des chapiteaux, deviennent étrangement courts ; il semble que leur effort pour attirer l'adversaire les rétracte et les rentre dans les

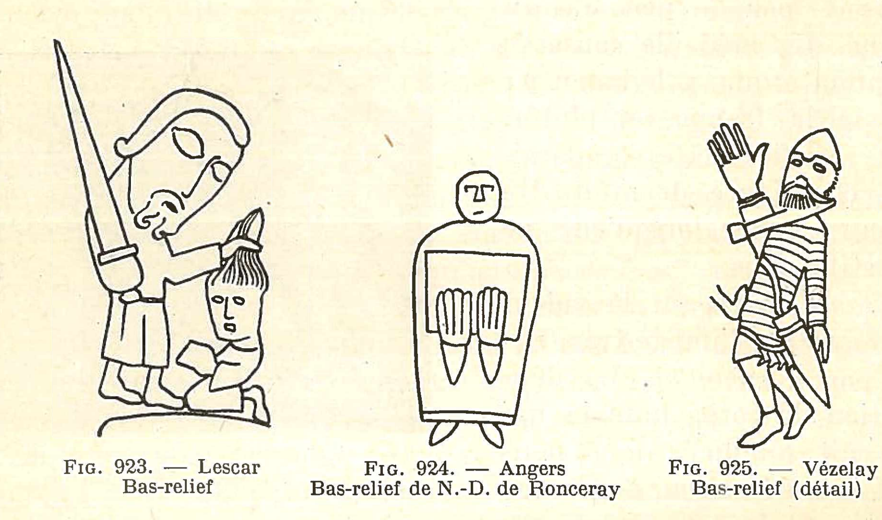


Fig. 923. — Lescar Bas-relief

Fig. 924. — Angers Bas-relief de N.-D. de Ronceray

Fig. 925. — Vézelay Bas-relief (détail)

épaules. On étire le cou de l'homme penché au-dessus du chevet d'un mort (Saint-Hilaire de Poitiers, fig. 928). Il est supprimé dans la silhouette au-dessus de laquelle on voit se lever un glaive (Vézelay). On atrophie les jambes des personnages assis (Elkstone) ou de ceux qui sont debout et immobiles (Angers). On comprime ou l'on grossit le torse (Mozac), en cherchant dans ces anomalies un moyen d'expression inédit. Ainsi, la mimique, originellement enfantée par la composition, se développe moins comme une conséquence logique que comme une expression poétique. Le mouvement ornemental persiste lui aussi en dehors de l'ornement et perd cette qualité pour en acquérir une autre. L'économie, la violence ou la paix du geste trahissent leur origine ornementale alors que l'ornement même a disparu. C'est le souvenir du rythme initial qui les dirige encore et qui leur confère une permanente sûreté. Sur les archivoltes de Charlieu, sur le

tympan de Saint-Julien de Jonzy, par exemple, la composition n'est déterminée ni par le cadre ni par l'ornement ; on y voit les personnages s'élancer avec la même force que celle qui est due aux combinaisons d'une armature secrète, ornement ou cadre. Inclinés, avec leurs bras tendus, les plis somptueux de leurs robes

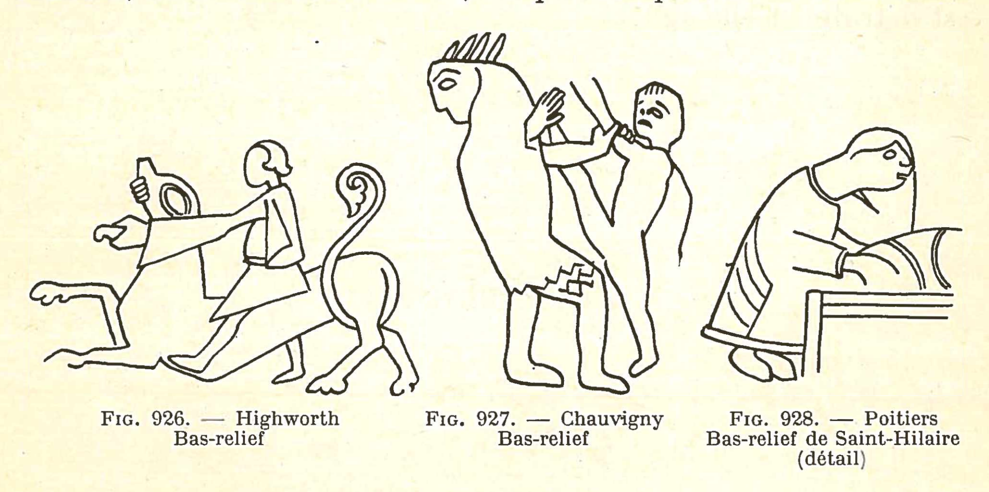


FIG. 926. — Highworth Bas-relief

FIG. 927. — Chauvigny Bas-relief

FIG. 928. — Poitiers Bas-relief de Saint-Hilaire (détail)

battant comme des ailes, ils gardent le caractère tourmenté des personnages agités par la cadence de la palmette. Les anges encadrant le Christ en gloire de Cahors, ainsi que ceux qui flottent dans la partie supérieure, sont sauvagement tordus. Ils ont le même geste que de nombreuses figures courbées sur des rinceaux. Mais le rinceau n'existe plus. Le mouvement provoqué par le parcours de l'ornement ne s'affaiblit pas quand celui-ci est détruit. Les personnages prennent des attitudes convulsées, ils dansent, tombent, s'inclinent. Ils gardent toute leur fougue, toute leur vivacité, résultat d'une stylistique dont nous avons cherché les origines et les effets.

L'étude de la déformation du corps humain et de ses possibilités expressives se poursuit en dehors de leurs limites génératrices et de leurs lois. Un art, libre en apparence, conservateur en réalité, maintient et propage un monde d'êtres étranges engendrés par des règles qu'il ne connaît pas. En s'évadant du territoire où ils ont été conçus, ils en conservent le pli ineffaçable. L'effet demeure

même quand les causes sont oubliées. Ces formes ne sont pas des déchets puisqu'elles ont acquis une vie personnelle. Mais en restant soumises avec inertie à la stylistique pour laquelle et par laquelle elles avaient été inventées, elles en démontrent, au moment où elle s'éloigne et disparaît, la constante efficacité. Elle est détruite et elle agit.

CONCLUSION

CONCLUSION

Notre examen de la sculpture romane est sans doute fort incomplet. Il n'a pas porté sur tous les aspects de ce grand art. Nous nous sommes attaché surtout à mettre en lumière un procédé dont l'analyse n'est pas justifiée seulement par le nombre des exemples (nous aurions pu d'ailleurs en alléguer beaucoup d'autres), mais par l'unité qui les enchaîne. Nous sommes fondé à dire que derrière l'immense variété des formes romanes agissent des lois rigoureuses qui en expliquent le jeu, même lorsqu'il apparaît comme l'expression de la fantaisie la plus libre.

Ce n'est pas l'improvisation spontanée ou un pur caprice de poète qui fait naître cette inépuisable richesse, comme on serait trop souvent porté à le croire, mais la coordination réfléchie de procédés bien définis. L'affirmation d'un ordre s'accuse à travers la multiplicité de cet exubérant répertoire. Les sculptures que nous avons étudiées et bien d'autres encore qui s'y rattachent, se présentent comme un tout, comme une gamme infinie de formules déduites les unes des autres, comme une sorte de système dialectique. Cette unité structurale, cette dépendance des éléments et des formes a rendu nos recherches plus faciles qu'on ne pourrait l'estimer, car, des principes aux conséquences, le chemin était souvent aisé et direct et il était même possible dans beaucoup de cas de prévoir ces dernières. En rétablissant leur succession logique, nous avons pu suivre tout leur développement ; la genèse, l'épanouissement et le déclin d'une stylistique, l'apparition d'une force ordonnatrice, sa croissance, son rôle organisateur et ses effets.

Nous avons vu d'abord l'architecture favoriser l'apparition d'un ordre. Le relief destiné à décorer un édifice, à souligner et à

timbrer ses différents membres, perd sa signification plastique si on le détache du monument qui le porte. On peut presque dire que l'architecte a dirigé le ciseau du sculpteur ; en tout cas, l'un et l'autre sont inséparables ; ils agissent de concert, soit en vertu d'une collaboration réfléchie, soit par un accord tacite et d'instinct.

Le premier élément d'organisation est donc imposé par la structure architectonique. Incorporé au mur, au tympan, à l'archivolte ou au chapiteau, le décor s'y adapte étroitement, il se modèle sur l'édifice, il se soumet au cadre.

Dans cette intervention des masses monumentales, dans l'action exercée par elles sur les reliefs qui les décorent, nous avons distingué plusieurs stades. D'abord, la tendance au plein ; le relief rejoint sa limite ; par là s'établit le premier accord entre l'ordre de l'architecture et l'ordre de la sculpture. Le cadre a cerné et serti la silhouette. Il n'agit pas seulement par le contact des contours. Il propage son influence à l'intérieur des compositions par ses axes, il s'y répète comme une sorte de doublet. L'empreinte est si forte qu'elle persiste même lorsque les limites du cadre ont disparu. Il est naturel de penser que l'architecture, ayant la première conquis sa règle, a imposé sa forme à la sculpture qui se cherchait encore et qu'elle a donné les premiers exemples d'harmonie entre l'abstrait et le figuré. Il existait, d'autre part, un immense répertoire de thèmes abstraits : les combinaisons d'ornements. Nous avons vu comment, en spéculant sur la même courbe, l'artiste est capable de lui donner les apparences les plus hardies. Plusieurs gammes de dessins apparaissent déduites les unes des autres ; tantôt d'une économie sévère, tantôt d'une grande richesse, elles envahissent les mêmes éléments de l'édifice que les compositions imagées. C'est là, à côté des reliefs figurés, que travaille la science géométrique du sculpteur, qu'il élabore les procédés qui lui permettent d'organiser une surface et de décrire une figure. Nous ne prétendons pas établir une succession dans le temps, il est possible que ces opérations aient été simultanées, c'est même probable. Ce qui importe, c'est que l'ornement, associé à l'architecture, ait servi en quelque sorte de laboratoire à la sculpture monumentale. Bien

plus, nous retrouvons dans les deux domaines le même enchaînement, le même processus. Il semble que dans l'ornement, prenne corps et se cristallise une psychologie de l'abstrait, que l'artiste, possédé par son propre raffinement, laisse de côté le monde des images pour se complaire, comme le décorateur arabe, aux pures spéculations de l'esprit. Mais il n'en est rien. A travers le réseau qu'il enrichit sans cesse et dont la rigoureuse souplesse est susceptible des modulations et des interprétations les plus diverses, il retrouve la nature ou plutôt un univers à demi-réel, à demi-fictif où prend place et s'incarne une poétique légendaire qui appartient à la fois au plan de la vie et au plan de l'esprit.

Sur l'armature de l'ornement apparaissent les personnages, les animaux et les monstres. Tout en restant fidèles aux grandes lignes ordonnatrices, ils se renouvellent constamment. C'est une permanente métamorphose à l'intérieur du même cadre. En variant légèrement les contours, en nuançant les profils, on transforme les queues de la sirène en serpent, en oiseau, en quadrupède et en monstre. Ce système du développement interne qui s'exerce, comme la dialectique dans la genèse et le jeu de l'ornement se répète, avec une surprenante fidélité, dans l'invention et la combinaison des figures. C'est une transposition dans une autre clef.

L'étude du crochet nous offre un autre aspect de la vie de l'ornement ; il pénètre dans la forme, il y acquiert les trois dimensions du volume. D'une surface décorée, il nous fait passer à une masse autour de laquelle il est possible de tourner. Le défilé des formes recommence à l'intérieur de cette masse même. Enfin, les grandes compositions nous ont montré d'importants exemples de l'application de la stylistique ornementale. De nombreux tympans combinent les visions de l'Apocalypse ou les scènes de l'Écriture avec la palmette. Mais, tandis que l'ornement unique peut servir de moule à de nombreuses figurations de dimensions petites et moyennes, ici les thèmes originaires sont choisis avec un discernement plus raffiné. C'est que ces vastes ensembles concentrent en eux un puissant intérêt.

La persistance d'une forme ne détermine pas la monotonie des images. Par contre, c'est dans cette uniformité même qu'on

relève leur variété. C'est aussi grâce à cette immobilité plastique que nous pouvons rétablir le développement des formes figurées, leur succession, leur hérédité. En plaçant les reliefs les uns à côté des autres, en reconstituant toute la gamme, on saisit avec plus de sûreté leur technique. Nous voyons comment des formes, d'abord simplement esquissées, se précisent, se compliquent ou se simplifient, jouent et se métamorphosent. On suit toutes les démarches de l'invention, on relève des liens secrets entre les reliefs, au premier abord dissemblables.

Mais la technique de ces formations ne présente qu'un aspect du problème, car par rapport au monde objectif, elles sont déformation. L'intervention d'une figure géométrique dans la matière figurée mouvante et instable détruit la forme normale. Les bêtes pliées dans des formes ornementales changent d'aspect. Disproportionnées, défigurées par la rigueur des lignes abstraites, elles deviennent monstres. Les personnages désarticulés, écorchés, contraints aux attitudes les plus invraisemblables acquièrent une puissante mimique. C'est un monde fantastique dont l'éloquence est due à un trouble prémédité. Ainsi s'affrontent et finissent par s'unir deux principes contradictoires : le principe de l'ordonnance par l'imitation de la nature et le principe de l'ordonnance par conformité à une règle de l'esprit, ou, en d'autres termes, la forme abstraite et la forme imagée. Quel est le résultat du conflit ? L'ordonnance imposée par la forme abstraite entraîne un déséquilibre de la forme figurée, car elle ne peut entrer telle quelle dans une ordonnance abstraite. Nous avons alors le curieux spectacle des conséquences les plus inattendues. La forme abstraite, toute pondération et symétrie, donne, transposée dans l'ordre des figures, un vigoureux mouvement. La rigueur de l'armature ornementale aboutit à l'illusion de la liberté des figures. C'est grâce au lien de ces deux forces opposées que s'élabore un art complexe, à la fois science et désordre. Mais il peut y avoir rupture d'équilibre. Alors, nous voyons cesser cette collaboration des deux procédés antithétiques. Chacun d'eux tend à se suffire, la géométrie abstraite élabore une gamme de schémas qui n'ordonne plus, qui décore les silhouettes. C'est dans la rigueur, dans la régularité des lignes et

des angles qu'elle cherche l'éloquence de l'effet. Le monde défiguré par la structure monumentale s'éveille à une vie indépendante, mais il en garde le pli. Les êtres ainsi conçus portent le fardeau d'une loi qui ne s'exerce plus directement. Définis pour toujours par le milieu qui les a enfantés, ils en portent l'empreinte même quand ils l'ont quitté.

INDEX

INDEX

A

Adaste (Hautes-Pyrénées)

Église : 53, fig. 120 ; 88.

Airaines (Somme)

Église : 312.

Airvault (Deux-Sèvres)

Église : 193 ; 205 ; 209, fig. 621 ; 309 ; 317 ; 328.

Amboise (Indre-et-Loire)

Saint-Denis-hors : 120, fig. 295 ; 121 ; 289 ; 312 ; 326.

Amiens (Somme)

Musée : 100 ; 135 ; 137, fig. 365 ; 320.

Andlau (Allemagne)

Église : 339 ; 340, fig. 889.

Angers (Maine-et-Loire)

Cloître de Saint-Aubin (Préfecture) : 39, fig. 86 ; 40 ; 54 ; 74, fig. 190 ; 75 ; 99, fig. 213 et 214 ; 100 ; 103 ; 104, fig. 230 ; 168 ; 169, fig. 454 ; 179, fig. 502 ; 182 ; 189 ; 275 ; 294 ; 318, fig. 849 et 854 ; 320 ; 346 ; 347, fig. 904.

Évêché : 24, fig. 30 ; 107 ; 108, fig. 244 ; 112 ; 120, fig. 292 ; 121 ; 123 ; 125 ; 149, fig. 404 ; 150 ; 288, fig. 776.

Trinité : 153 ; 155, fig. 420 ; 168 ; 174, fig. 480 ; 293, fig. 797.

Notre-Dame-du-Ronceray : 193 ; 195, fig. 564 ; 207 ; 209, fig. 623 ; 317 ; 357 ; 358, fig. 924.

Cathédrale : 260.

Angoulême (Charente)

Cathédrale : 30, fig. 53 ; 95 ; 96, fig. 204 ; 100, fig. 219 ; 101, fig. 222 ; 133 ; 136, fig. 359 ; 304 ; 320 ; 339 ; 341, fig. 892 ; 342.

Anzy-le-Duc (Saône-et-Loire)

Église : 57, fig. 137 ; 108 ; 172 ; 176 ; 178, fig. 497 ; 185 ; 187 ; 307 ; 309 ; 317 ; 357, fig. 922.

Musée de Paray-le-Monial : 14 ; 55, fig. 132 ; 56 ; 250, fig. 730 ; 253.

Aoste (Italie)

Cloître Saint-Ours : 7 ; 168 ; 171, fig. 470 ; 172 ; 176 ; 178, fig. 498 ; 189 ; 191, fig. 543 ; 192, fig. 549-552 ; 193 ; 204, fig. 602 ; 207 ; 209, fig. 624 ; 211, fig. 629 ; 215, fig. 652 ; 216, fig. 659 ; 221, fig. 679 ; 232, fig. 709 ; 309 ; 311 ; 320.

Argenton-Château (Deux-Sèvres)

Église : 128 ; 130 ; 131, fig. 337 ; 307.

Arles (Bouches-du-Rhône)

Saint-Trophime : 6, fig. 1 ; 7 ; 10 ; 29, fig. 48 ; 30 ; 45 ; 189 ; 205 ; 207 ; 227 ; 230, fig. 704 ; 231 ; 309 ; 317 ; 318, fig. 852 ; 320.

Aulnay (Charente-Inférieure)

Église : 23, fig. 27 ; 36, fig. 75 ; 53 ; 56 ; 63 ; 64, fig. 163 ; 68 ; 75 ; 98 ; 100, fig. 218 ; 108 ; 112 ; 116, fig. 274 et 277 ; 121 ; 127 ; 144 ; 151, fig. 411 ;

153 ; 155, fig. 422 ; 156, fig. 428 ; 157, fig. 432 ; 158, fig. 435 ; 159 ; 182 ; 185 ; 186, fig. 526 ; 253, fig. 734 ; 256 ; 275 ; 280, fig. 759-761 ; 281, fig. 762-766 ; 282, fig. 767-69 ; 286 ; 288 ; 289 ; 290, fig. 779 ; 291 ; 292, fig. 790 ; 293 ; 294 ; 307, fig. 815 ; 309 ; 311 ; 337, fig. 881 ; 338 ; 339, fig. 884.

Autry-Issards (Allier)

Église : 31, fig. 58 ; 32 ; 316, fig. 844 ; 317 ; 326.

Autun (Saône-et-Loire)

Cathédrale : 7 ; 17 ; 18, fig. 17 et 18 ; 23, fig. 26 ; 31, fig. 57 ; 72, fig. 187 ; 137 ; 276, fig. 753 ; 307 ; 309 ; 311 ; 324 ; 336, fig. 877 ; 339 ; 341 ; 356.

Auzon (Haute-Loire)

Église : 60 ; 213 ; 215, fig. 649 ; 319 ; 326.

Avallon (Yonne)

Saint-Lazare : 43, fig. 99 ; 319 ; 323.

Avenas (Rhône)

Église : 73.

Avensan (Gironde)

Église : 128, fig. 326 ; 322 ; 326.

Avignon (Vaucluse)

N.-D.-des-Doms (musée de Cambridge, U. S. A.) : 339.

Avila (Espagne)

Saint-Vincent : 147, fig. 400 ; 304 ; 307 ; 319.

Avy-en-Pons (Charente-Inférieure)

Église : 56, fig. 134 ; 69 ; 70, fig. 185 ; 83 ; 84, fig. 199 ; 133 ; 135, fig. 356 ; 312, fig. 832 ; 313, fig. 833 ; 314 ; 321 ; 322.

B

Banesemblant (Drôme)

Église : 193 ; 195, fig. 563.

Barcelone (Espagne)

San Pablo del Campo : 184, fig. 522 ; 185 ; 189 ; 349, fig. 908 ; 353.

Bari (Italie)

Saint-Nicolas : 46, fig. 112.

Bayeux (Calvados)

Cathédrale : 40 ; 41, fig. 90.

Beaucaire (Bouches-du-Rhône)

Église : 340.

Beaugency (Loiret)

Notre-Dame : 195 ; 197, fig. 576 ; 309, fig. 820 ; 311 ; 312.

Beaulieu (Corrèze)

Église : 336, fig. 878 ; 337 ; 345 ; 346, fig. 901 ; 352, fig. 918.

Beaumais (Calvados)

Église : 52, fig. 118.

Beaune (Côte-d'Or)

Collégiale : 8, fig. 6 ; 9.

Beauvais (Oise)

Saint-Étienne : 238, fig. 713 ; 240 ; 241 ; 243.
Musée : 238, fig. 714 ; 241 ; 243.

Bellegarde (Loiret)

Église : 108, fig. 245 ; 307 ; 309 ; 315.

Bellenaves (Allier)

Église : 13, fig. 13 ; 14.

Besse-en-Chandesse (Puy-de-Dôme)

Église : 22 ; 24, fig. 31 ; 72 ; 172 ; 193 ;

201 ; 202, fig. 595 ; 210 ; 220, fig. 675 ; 309 ; 311 ; 328.

Bignay (Charente-Inférieure)

Église : 142 ; 143, fig. 387.

Biron (Charente-Inférieure)

Église : 112 ; 115, fig. 272 ; 118 ; 119, fig. 288 ; 120 ; 121 ; 123 ; 207 ; 325.

Blasimon (Gironde)

Église : 30, fig. 49 ; 112.

Blois (Loir-et-Cher)

Saint-Laumer : 41, fig. 91 ; 312 ; 314 ; 325 ; 357.

Bongy (Calvados)

Église : 45, fig. 108.

Bonn (Allemagne)

Cathédrale : 73.

Borgo San Donnino (Italie)

Cathédrale : 122, fig. 301 ; 123.

Bourbon-l'Archambault (Allier)

Église : 219, fig. 670 ; 220 ; 309 ; 317.

Bourg-Argental (Loire)

Église : 42 ; 258 ; 259, fig. 739.

Bourg-Charente (Charente)

Église : 125 ; 306 ; 309.

Bourges (Cher)

Cathédrale : 42 ; 260.

Brioude (Haute-Loire)

Saint-Julien : 45 ; 60, fig. 151 ; 110 ; 111, fig. 252 ; 132, fig. 345 ; 133 ; 135 ; 137, fig. 367 ; 140 ; 168 ; 173, fig. 477 ; 177 ; 198 ; 200, fig. 583 ; 201 ; 202, fig. 594 ; 210 ; 303, fig. 805 ; 304 ; 309 ; 322 ; 325.

Brive (Corrèze)

Saint-Martin : 108 ; 112 ; 117, fig. 280 ; 132, fig. 344 ; 133 ; 172 ; 189 ; 290, fig. 780 ; 291 ; 304 ; 307 ; 309 ; 312 ; 317, fig. 848 ; 319 ; 320, fig. 856 ; 321 ; 324, fig. 865 ; 325 ; 326 ; 329.

C

Caen (Calvados)

Trinité (abbaye aux Dames) : 189 ; 192 ; 194, fig. 556 ; 207 ; 208, fig. 614 et 616 ; 210 ; 213, fig. 634 ; 216, fig. 657 ; 220 ; 314 ; 320.

Cahors (Lot)

Cathédrale : 97 ; 308, fig. 318 ; 309 ; 311 ; 313, fig. 834 ; 314 ; 320 ; 336 ; 338, fig. 882 ; 339 ; 340 ; 341, fig. 891 ; 359.

Cambes (Calvados)

Église : 240, fig. 719 ; 243.

Carcassonne (Aude)

Galerie des fortifications : 189.

Carennac (Lot)

Église : 7 ; 9 ; 19 ; 336.

Castelviel (Gironde)

Église : 133 ; 134, fig. 353 ; 159.

Celle-Bruère (la) (Cher)

Église : 108 ; 168 ; 307.

Chabrillan (Drôme)

Église : 123, fig. 306 ; 125 ; 168 ; 170, fig. 460.

Chadenac (Charente)

Église : 11 ; 59, fig. 147 ; 60 ; 61 ; 64, fig. 168 ; 65 ; 68, fig. 180 ; 69 ; 112 ; 117, fig. 283 ; 144 ; 145, fig. 393 ; 310, fig. 826 ; 311 ; 312 ; 321, fig. 859 ; 323 ; 326.

Chalais (Vendée)

Église : 340.

Chalon-sur-Saône (Saône-et-Loire)
Église : 168 ; 175.

Chambon (le) (Puy-de-Dôme)
Église : 7, fig. 4 ; 168 ; 170, fig. 461 ; 172 ; 309 ; 317 ; 319 ; 326 ; 356.

Champ-le-Duc (Vosges)
Église : 133 ; 134, fig. 351.

Champagne (Ardèche)
Église : 11.

Champigny (Yonne)
Église : 121.

Champmillon (Charente)
Église : 123, fig. 307 ; 125 ; 168 ; 306 ; 309.

Charité-sur-Loire (la) (Nièvre)
Église : 22, fig. 22 ; 26 ; 27, fig. 43 ; 57 ; 73 ; 74 ; 75 ; 105, fig. 233 ; 107 ; 108 ; 110 ; 112 ; 115, fig. 271 ; 121 ; 123 ; 125 ; 133 ; 135, fig. 357 ; 141 ; 152, fig. 416 ; 167, fig. 452 ; 168 ; 182 ; 183, fig. 515 ; 185 ; 228 ; 275 ; 284 ; 288 ; 292, fig. 789 ; 293 ; 302 ; 307 ; 309, fig. 821 ; 311 ; 312 ; 313, fig. 835 ; 319 ; 324, fig. 866 ; 325 ; 328 ; 338 ; 339 ; 341, fig. 893 ; 342 ; 348 ; 349, fig. 906 ; 350 ; 352.

Charlieu (Loire)
Prieuré : 6, fig. 1 ; 7, 10 ; 11 ; 57 ; 59 ; 133 ; 136, fig. 360 ; 184, fig. 519 ; 185 ; 187 ; 237 ; 247, fig. 726 ; 250 ; 261 ; 262, fig. 742-744 ; 303 ; 304 ; 307 ; 309 ; 317 ; 319 ; 341 ; 358.

Charnay-Bassett (Angleterre)
Église : 240, fig. 720 ; 243 ; 326.

Charroux (Vienne)
Église : 73.

Chartres (Eure-et-Loir)
Cathédrale : 41, fig. 93 ; 42 ; 100 ; 252, fig. 733 ; 254 ; 256 ; 260 ; 339.

Château-Landon (Seine-et-Marne)
Église : 73 ; 75 ; 135 ; 183, fig. 513 ; 185.

Châteauneuf-sur-Charente (Charente)
Église : 69 ; 107 ; 108 ; 141 ; 153 ; 155, fig. 425 ; 319.

Châtel-Montagne (Allier)
Église : 128 ; 322 ; 326.

Chauriat (Puy-de-Dôme)
Église : 172 ; 205 ; 309 ; 328.

Chauvigny (Vienne)
Saint-Pierre : 141 ; 142, fig. 378 ; 147, fig. 401 ; 160 ; 187, fig. 529 ; 227 ; 228, fig. 694 ; 274 ; 304 ; 317 ; 321 ; 358 ; 359, fig. 927.

Civray (Vienne)
Église : 69, fig. 183 ; 71 ; 127 ; 290, fig. 783 ; 291 ; 295.

Clermont-Ferrand (Puy-de-Dôme)
Notre-Dame-du-Port : 9 ; 11, fig. 11 ; 172 ; 177 ; 199 ; 201 ; 202, fig. 593 ; 210 ; 212, fig. 630 ; 220, fig. 673 et 674 ; 305, fig. 811 ; 306 ; 317 ; 328 ; 355 ; 356.
Place des Gras : 9, fig. 7 ; 10.

Cluny (Saône-et-Loire)
Musée : 204, fig. 603 ; 207 ; 210 ; 339 ; 341.
Paris, musée de Cluny : 57.

Cognac (Charente)
Église : 174.

Cologne (Allemagne)
Saint-Martin : 60 ; 73 ; 189.

Côme (Italie)
Sant Abondio : 21, fig. 19 ; 23 ; 26 ; 52 ; 59 ; 72 ; 110 ; 124, fig. 308 ; 125 ; 189 ; 275 ; 309 ; 311.

Conques (Aveyron)
Sainte-Foy : 15, fig. 15 ; 16, fig. 16 ; 74 ; 75 ; 76, fig. 196 ; 168 ; 172, fig. 472 ;

180, fig. 505 ; 182 ; 205, fig. 607 ; 207 ; 275 ; 319.

Corme-Ecluse (Charente-Inférieure)

Église : 61 ; 95 ; 96, fig. 206 ; 100, fig. 217 ; 275.

Corme-Royal (Charente-Inférieure)

Église : 275.

Corneilla-de-Conflent (Pyrénées-Orientales)

Église : 9 ; 141 ; 142, fig. 377 ; 182 ; 189 ; 190, fig. 538 ; 198 ; 199 ; 215 ; 216, fig. 658 ; 217 ; 337, fig. 879 ; 338 ; 339 ; 340.

Cosne (Nièvre)

Saint-Aignan : 45 ; 46, fig. 111 ; 108 ; 112 ; 121 ; 123 ; 128 ; 129, fig. 328 ; 141 ; 167, fig. 451 ; 182 ; 187 ; 216 ; 274 ; 307 ; 309 ; 314 ; 315, fig. 843 ; 317 ; 318, fig. 855 ; 321 ; 326 ; 328.

La Couronne (Charente)

Église : 58, fig. 145 ; 59 ; 74, fig. 194 ; 75 ; 142 ; 143, fig. 383 ; 284.

Courpière (Puy-de-Dôme)

Église : 140 ; 141, fig. 376 a.

Cunault (Maine-et-Loire)

Église : 125 ; 168 ; 169, fig. 456 ; 168 ; 172 ; 174 ; 176, fig. 489 ; 177 ; 178, fig. 500 ; 179, fig. 503 ; 182 ; 188, fig. 534 ; 189 ; 197, fig. 577 ; 198 ; 210 ; 307 ; 328.

D

Dax (Landes)

Musée : 68, fig. 179 ; 312.

Saint-Paul-lès-Dax : 100 ; 130 ; 131, fig. 340 ; 133 ; 141 ; 142, fig. 380 ; 168 ; 182 ; 187 ; 188, fig. 530 ; 189 ; 199 ; 200, fig. 588 ; 201, fig. 589 ; 318, fig. 850 ; 320 ; 322 ; 325, fig. 868 ; 326 ; 328, fig. 874 ; 329 ; 339, fig. 887 ; 342, fig. 895 ; 343 ; 352.

Dijon (Côte-d'Or)

Crypte de Saint-Bénigne : 83 ; 85, fig. 200 ; 86 ; 217, fig. 660.

Donzy (Nièvre)

Église : 340, fig. 890 ; 341 ; 343 ; 344, fig. 898.

Douhet (le) (Charente-Inférieure)

Église : 58, fig. 143 ; 65, fig. 172 ; 72.

E

Echebrune (Charente-Inférieure)

Église : 62 ; 69, fig. 184 ; 105, fig. 237 ; 107 ; 151, fig. 413 ; 288.

Echillais (Charente-Inférieure)

Église : 63 ; 127 ; 151 ; 152, fig. 414 et 417 ; 288 ; 294.

Ecurat (Charente-Inférieure)

Église : 63 ; 72 ; 107 ; 151 ; 152, fig. 415.

Elkstone (Angleterre)

Église : 357 ; 358.

Elne (Pyrénées-Orientales)

Cloître : 53, fig. 119 ; 75 ; 97, fig. 207 ; 104, fig. 232 ; 106 ; 107 ; 108 ; 110 ; 135 ; 137, fig. 366 ; 145 ; 146, fig. 395 ; 147 ; 148 ; 180 ; 182 ; 189 ; 190, fig. 539 ; 193 ; 199 ; 200, fig. 587 ; 207 ; 208, fig. 615 ; 210 ; 275 ; 304 ; 309 ; 311 ; 320.

Ely (Angleterre)

Cathédrale : 32 ; 33, fig. 60.

Ennezat (Puy-de-Dôme)

Église : 177.

Espalion (Aveyron)

Église : 59 ; 136.

Estany (Espagne)
Cloître : 35, fig. 70 ; 36 ; 101, fig. 221 ; 189 ; 191, fig. 544 ; 311.

Estella (Espagne)
San Pedro la Rua : 57.

Étoile (Drôme)
Église : 167, fig. 453 ; 168.

Étretat (Seine-Inférieure)
Église : 258.

F

Fenioux (Charente-Inférieure)
Église : 52 ; 56 ; 59, fig. 146 ; 61 ; 107 ; 108 ; 294.

Ferrières-en-Gâtinais (Loiret)
Église : 57, fig. 139 ; 172 ; 187 ; 188, fig. 532 ; 326.

Figeac (Lot)
Église : 57.

Fleury-la-Montagne (Saône-et-Loire)
Église : 251, fig. 731 ; 253.

Fontevrault (Maine-et-Loire)
Église abbatiale : 142 ; 143, fig. 382 ; 323 ; 326.

Foussais (Vendée)
Église : 43, fig. 100 ; 61 ; 63 ; 319.

Fownhope (Angleterre)
Église : 44 ; 45, fig. 107.

Fritwell (Angleterre)
Église : 345 ; 346, fig. 900.

G

Garchizy (Nièvre)
Église : 189 ; 191, fig. 545.

Genève (Suisse)
Cathédrale : 350, fig. 910.

Gensac-la-Pallue (Charente)
Église : 32, fig. 59 ; 133 ; 134, fig. 350 ; 142 ; 143, fig. 385 ; 326 ; 328.

Gérone (Espagne)
Cathédrale : 22, fig. 23 ; 103 ; 107 ; 110 ; 112 ; 114, fig. 263 ; 118, fig. 286 ; 133 ; 135, fig. 358 ; 137 ; 140, fig. 375 ; 144, fig. 390 et 391 ; 145 ; 146, fig. 397 ; 147 ; 148 ; 149 ; 150, fig. 407 ; 158, fig. 437 ; 159 ; 160, fig. 443 ; 168 ; 170, fig. 462 ; 180 ; 182 ; 204, fig. 606 ; 206, fig. 611 ; 207 ; 208, fig. 617 ; 275 ; 288 ; 290, fig. 782 ; 291, fig. 784 ; 294 ; 314 ; 319 ; 320 ; 324 ; 348 ; 349, fig. 907.
San Pedro de Galligans : 323.

Gournay-en-Bray (Seine-Inférieure)
Église : 311 ; 314 ; 328.

Gravedona (Italie)
Baptistère : 83, fig. 198 ; 193.

Graville-Sainte-Honorine (Seine-Inférieure)
Église : 215, fig. 655.

Guylafehérvár (Alba Julia) (Roumanie)
Église : 57, fig. 136.

H

Hagetmau (Landes)
Église : 26 ; 27, fig. 44 ; 59 ; 61 ; 62, fig. 155 et 158 ; 147, fig. 399 ; 205 ; 275 ; 276, fig. 754 ; 309 ; 326.

Halford (Angleterre)
Église : 240, fig. 718 ; 243.

Hereford (Angleterre)
Église : 33, fig. 61.

Highworth (Angleterre)
Église : 357 ; 358 ; 359, fig. 926.

Hildesheim (Allemagne)
Saint-Michel : 23, fig. 28 ; 24 ; 34, fig. 67 ; 36 ; 54, fig. 124, 126 ; 59 ; 61 ; 62, fig. 157 ; 65, fig. 173 ; 73 ; 107 ; 108 ; 126, fig. 322 ; 127 ; 168 ; 172 ; 173, fig. 474 ; 176, fig. 487 ; 275, fig. 751.
Saint-Godehard : 342, fig. 894 ; 343.

I

Ile-Bouchard (l') (Indre-et-Loire)
Église : 195 ; 197, fig. 574 ; 198 ; 205 ; 229 ; 309 ; 317.

Ingrandes (Vienne)
Église : 75, fig. 195.

Ipswich (Angleterre)
Église : 38, fig. 79.

Issoire (Puy-de-Dôme)
Saint-Paul : 25, fig. 33 et 35-37 ; 26 ; 46 ; 72 ; 73 ; 130 ; 131, fig. 339 ; 185 ; 186, fig. 527 ; 203, fig. 597 ; 205 ; 229 ; 275 ; 303 ; 317 ; 322 ; 328, fig. 873 ; 355.

J

Jaàk (Hongrie)
Église : 112 ; 116, fig. 275 ; 189 ; 293, fig. 794 ; 295.

Jaca (Espagne)
Église : 210 ; 212, fig. 631.

Jarnac-Champagne (Charente-Inférieure)
Église : 112 ; 114, fig. 268 ; 229.

Jazeneuil (Vienne)
Église : 172 ; 174 ; 183, fig. 514 ; 185 ; 309 ; 312.

K

Kairouan (Tunisie)
Mosquée : 76.

Kilpeck (Angleterre)
Église : 26 ; 27, fig. 42.

Knook (Angleterre)
Église : 238, fig. 711 ; 240 ; 241.

Königsluter (Allemagne)
Église : 290, fig. 778 ; 291.

L

Lande-de-Fronsac (la) (Gironde)
Église : 43, fig. 103 ; 304.

Langford (Little) (Angleterre)
Église : 45, fig. 109.

Laon (Aisne)
Cathédrale : 339.

Lavaudieu (Haute-Loire)
Église : 46, fig. 114 ; 108 ; 109, fig. 246 ; 110 ; 145 ; 146, fig. 394 ; 180 ; 189 ; 191, fig. 546 ; 307 ; 312, fig. 830 ; 314, fig. 840 ; 315.

Leire (Espagne)
Église : 43, fig. 102 ; 44, fig. 105 ; 119, fig. 291 ; 210 ; 212, fig. 632.

Lescar (Basses-Pyrénées)
Église : 59 ; 112 ; 121 ; 123 ; 125, fig. 314 et 315 ; 127, fig. 324 ; 133 ; 136 ; 138, fig. 371 ; 167, fig. 450 ; 168 ; 183, fig. 516 ; 185 ; 187 ; 193 ; 195 ; 196, fig. 570 ; 205 ; 207 ; 210 ; 217 ; 218, fig. 663 et 664 ; 230, fig. 703 ; 231 ; 290 ; 311 ; 313, fig. 837 ; 314 ; 317 ; 320 ; 323 ; 347 ; fig. 905 ; 353 ; 357 ; 358, fig. 923.

Lescure (Tarn)
Église : 53 ; 105, fig. 235 et 239 ; 107 ; 112 ; 117, fig. 282 ; 120 ; 121 ; 123 ; 128 ; 130 ; 133 ; 136, fig. 361 ; 137 ; 138, fig. 372 ; 213 ; 215, fig. 650 ; 303, fig. 808 ; 304 ; 307.

Lichères (Charente)

Église : 98 ; 105, fig. 236 ; 107.

Limoges (Haute-Vienne)

Musée : 87, fig. 202 ; 99 ; 108.

Loches (Indre-et-Loire)

Saint-Ours : 307.

Long Marton (Angleterre)

Église : 352 ; 353, fig. 919 et 920.

Lucques (Italie)

Cathédrale : 109, fig. 249 ; 110 ; 128 ; 151 ; 288 ; 294 ; 295, fig. 802 ; 305, fig. 813 ; 306 ; 307.

Luz (Hautes-Pyrénées)

Église : 118 ; 123 ; 205 ; 206, fig. 612 ; 207 ; 256, fig. 737 ; 258 ; 309 ; 317.

Lyon (Rhône)

Saint-Martin-d'Ainay : 53 ; 61, fig. 154 ; 101 ; 102, fig. 224 ; 125 ; 189 ; 304 ; 312 ; 319 ; 321.

M

Mâcon (Saône-et-Loire)

Église : 108 ; 136 ; 138, fig. 369.

Madrid (Espagne)

Musée archéologique : 110 ; 159 ; 228, fig. 697 ; 288. Voir Santa Maria de Aguilar de Campóo.

Maguelonne (Hérault)

Église : 258, fig. 738.

Maillezais (Vendée)

Église : 148, fig. 402 b ; 149.

Malmesburg (Angleterre)

Église : 320, fig. 857 ; 322 ; 328.

Le Mans (Sarthe)

Cathédrale : 42 ; 97, fig. 208 ; 192 ; 193 ; 260 ; 274, fig. 749 ; 275 ; 278, fig. 757 ; 280 ; 310, fig. 822 ; 311.
Église de la Couture : 132, fig. 348 ; 133.

Marcillac (Gironde)

Église : 108 ; 136 ; 138, fig. 368 ; 168 ; 173, fig. 475 ; 207 ; 209, fig. 619 ; 321, fig. 858 ; 322 ; 328.

Mariana (Corse)

Église : 99 ; 107, fig. 243 ; 108 ; 133 ; 134, fig. 354.

Marignac (Lot)

Église : 60 ; 74, fig. 193 ; 75 ; 187.

Mauriac (Cantal)

Église : 7 ; 335 ; 336, fig. 876 ; 338 ; 339 ; 341.

Médis (Charente-Inférieure)

Église : 60 ; 62 ; 63, fig. 160 ; 71, fig. 186 ; 72 ; 73 ; 75.

Melle (Deux-Sèvres)

Église : 23.

Milan (Italie)

Saint-Ambroise : 46 ; 55 ; 73 ; 74, fig. 192 ; 75 ; 103 ; 105, fig. 240 ; 107 ; 141 ; 142, fig. 379 ; 150 ; 151 ; 160, fig. 444 ; 182 ; 189 ; 190, fig. 540 ; 193 ; 213 ; 214, fig. 646 ; 289 ; 317 ; 321 ; 323, fig. 863 ; 325 ; 326 ; 328.
Saint-Basile : 46, fig. 115.
Saint-Celse : 41, fig. 92 ; 42 ; 65, fig. 174 ; 110 ; 111, fig. 255.
Saint-Eustorge : 54, fig. 125 ; 56, fig. 135 ; 57 ; 58, fig. 142 ; 61 ; 63 ; 64, fig. 166 et 170 ; 65 ; 98 ;
Musée archéologique : 64, fig. 171 ; 65 ; 192 ; 194, fig. 557.

Modène (Italie)

Cathédrale : 30, fig. 52 ; 35, fig. 69 ; 36 ; 40, fig. 88 ; 42, fig. 94-97 ; 54, fig. 128 ; 69 ; 108 ; 110 ; 111, fig. 254 ; 112 ; 113, fig. 261 ; 123 ; 125 ; 126, fig. 316 et

318 ; 127, fig. 323 ; 128 ; 129, fig. 329 ; 130 ; 133 ; 136, fig. 364 ; 140 ; 154 ; 156, fig. 429 ; 168 ; 169, fig. 459 ; 172 ; 174, fig. 481 ; 177, fig. 494 ; 183, fig. 517 ; 185 ; 210 ; 226 ; 227, fig. 693 ; 275 ; 288 ; 293, fig. 796 ; 306 ; 307 ; 309 ; 311 ; 318, fig. 851 ; 319 ; 320 ; 325, fig. 867 ; 326 ; 327, fig. 870 et 871 ; 350, fig. 909 ; 353.

Moissac (Tarn-et-Garonne)

Abbaye : 7 ; 10 ; 42, fig. 98 ; 52 ; 53, fig. 122 ; 57 ; 59 ; 61 ; 73 ; 112 ; 114, fig. 266 ; 120 ; 121, fig. 299 ; 123 ; 142 ; 143, fig. 386 ; 147 ; 149, fig. 406 ; 150 ; 151, fig. 410 ; 154 ; 157 ; 158, fig. 434 ; 159, fig. 441 et 442 ; 161, fig. 445 ; 182 ; 189 ; 207 ; 210 ; 228 ; 229 ; 230, fig. 700 ; 231, fig. 706 ; 232, fig. 707 ; 255, fig. 736 ; 257 ; 260 ; 275 ; 287, fig. 774 ; 307 ; 311 ; 314, fig. 839 ; 319 ; 321 ; 336 ; 339 ; 341 ; 350.

Monteeaux-l'Etoile (Saône-et-Loire)

Église : 12, fig. 12 ; 13 ; 248, fig. 728 ; 250 ; 252.

Morienval (Oise)

Église : 124, fig. 309 ; 125 ; 127.

Montmajour (Bouches-du-Rhône)

Cloître : 59 ; 68, fig. 181 ; 69.

Montsaunès (Haute-Garonne)

Église : 126, fig. 321 ; 127 ; 184, fig. 520 ; 185 ; 193 ; 196, fig. 569 ; 207 ; 221, fig. 680 ; 222 ; 302 ; 309.

Morlaas (Basses-Pyrénées)

Église : 105, fig. 234 ; 107 ; 112 ; 114, fig. 265 ; 120, fig. 293 ; 123 ; 168 ; 169, fig. 455 ; 172 ; 176, fig. 488 ; 303, fig. 806 ; 304 ; 317.

Moulins-lès-Metz (Moselle)

Église : 110, fig. 251.

Mozac (Puy-de-Dôme)

Église : 8, fig. 5 ; 9 ; 10 ; 119, fig. 290 ; 133 ; 134, fig. 352 ; 172 ; 177 ; 178, fig. 499 ; 189 ; 193 ; 219, fig. 671 et 672 ; 220 ; 222 ; 231 ; 232, fig. 707 ; 311 ; 317 ; 319 ; 328 ; 355 ; 356 ; 358.

N

Nersac (Charente)

Église : 61 ; 62, fig. 156.

Neuilly-en-Donjon (Allier)

Église : 6, fig. 2 ; 7 ; 11 ; 112 ; 120, fig. 294 ; 121 ; 123 ; 242, fig. 723 ; 245 ; 309 ; 317 ; 356.

Neuvy-Saint-Sépulcre (Indre)

Église : 189 ; 211 ; 213, fig. 637 ; 215, fig. 651.

Nevers (Nièvre)

Musée lapidaire : 26 ; 27, fig. 41 ; 34, fig. 68 ; 36 ; 37 ; 43 ; 189 ; 310, fig. 823 ; 311.

Saint-Étienne : 68 ; 73 ; 125 ; 168 ; 275 ; 326.

Nieul-les-Saintes (Charente-Inférieure)

Église : 100 ; 108 ; 120 ; 123 ; 307 ; 326.

Nîmes (Gard)

Cathédrale Notre-Dame et Saint-Castor : 133 ; 136, fig. 362 ; 138, fig. 370 ; 304 ; 307.

Nouvion-le-Vineux (Aisne)

Église : 35, fig. 71 ; 36 ; 274.

O

Oloron (Basses-Pyrénées)

Ancienne cathédrale Sainte-Marie : 154 ; 167, fig. 449 ; 168 ; 169, fig. 457 ; 206, fig. 609 ; 207 ; 292, fig. 791 ; 293 ; 307 ; 309 ; 311 ; 315, fig. 842.

Sainte-Croix : 193 ; 198, fig. 578 ; 217 ; 218, fig. 662 ; 224, fig. 687 ; 225.

Orcival (Puy-de-Dôme)

Église : 130 ; 131, fig. 341 ; 172 ; 174 ; 192 ; 194, fig. 560 ; 228, fig. 695 ; 309 ; 311 ; 355.

Oulchy-le-Château (Aisne)

Église : 75.

P

Paray-le-Monial (Saône-et-Loire)

Église : 141.
Musée : voir Anzy-le-Duc.

Parme (Italie)

Baptistère : 25, fig. 34 et 38 ; 26 ; 27, fig. 39 ; 108 ; 275 ; 319.
Cathédrale : 112 ; 113, fig. 262 ; 118 ; 123 ; 137 ; 139, fig. 373 ; 147 ; 189 ; 207 ; 289 ; 317 ; 326 ; 337, fig. 880 ; 338 ; 339 ; 342, fig. 896 ; 343 ; 352, fig. 916 et 917.

Pavie (Italie)

Saint-Michel : 52 ; 57, fig. 140 ; 60 ; 65 ; 66, fig. 176 et 177 ; 67 ; 69 ; 97 ; 98 ; 100 ; 103, fig. 227 ; 104, fig. 228 et 231 ; 106 ; 107, fig. 243 ; 108 ; 109, fig. 250 ; 110 ; 111, fig. 253 ; 112 ; 113, fig. 257 ; 115 ; 117, fig. 279, 281 et 284 ; 118 ; 119, fig. 287 ; 120 ; 121 ; 123 ; 125 ; 128 ; 133 ; 134, fig. 355 ; 140 ; 151 ; 154 ; 156, fig. 427 ; 158, fig. 438 ; 159 ; 189 ; 190, fig. 541 ; 210 ; 211 ; 213, fig. 635 ; 275 ; 276 ; 279, fig. 758 ; 280 ; 288 ; 290, fig. 781 ; 291 ; 292, fig. 787 ; 293, fig. 795 ; 294, fig. 800 ; 295 ; 307 ; 320 ; 326 ; 351, fig. 915 ; 352.

Pècs (Hongrie)

Cathédrale : 52 ; 58, fig. 144 ; 63 ; 65 ; 67 ; 107 ; 140 ; 338, fig. 883 ; 339 ; 340.

Perpignan (Pyrénées-Orientales)

Musée : 98, fig. 210.

Pitsford (Angleterre)

Église : 345, fig. 899.

Plaimpied (Cher)

Église : 121, fig. 296.

Plaisance (Italie)

Cathédrale : 112 ; 116, fig. 276 ; 121 ; 288 ; 309 ; 328.

Poissy (Seine-et-Oise)

Collégiale : 108 ; 288 ; 292, fig. 792 ; 293, fig. 798 ; 294.

Poitiers (Vienne)

Notre-Dame-la-Grande : 34, fig. 64-66 ; 36 ; 37 ; 38, fig. 80 ; 52 ; 71 ; 98 ; 105, fig. 238 ; 107 ; 111 ; 112, fig. 256 ; 124, fig. 310 ; 125 ; 132, fig. 343 ; 133, fig. 349 ; 141, fig. 376 b ; 150, fig. 409 ; 159 ; 198 ; 199, fig. 580 ; 239 ; 273 ; 284 ; 288 ; 309 ; 350.
Saint-Hilaire : 351 ; 358 ; 359, fig. 928.
Musée des Antiquités : 151, fig. 412.

Pons (Charente-Inférieure)

Saint-Vivien : 52 ; 54, fig. 127 ; 55 ; 59, fig. 148 ; 60 ; 61, fig. 153 ; 63, fig. 161.

Pont-l'Abbé (Charente-Inférieure)

Église : 55, fig. 133 ; 61 ; 67, fig. 178 ; 68 ; 253, fig. 735 ; 256 ; 275.

Prades (Pyrénées-Orientales)

Voir Saint-Michel-de-Cuxa.

Provins (Seine-et-Marne)

Saint-Ayoul : 107.

Le Puy (Haute-Loire)

Musée : 22, fig. 25 ; 60 ; 310, fig. 824 et 825 ; 311.
Cathédrale : 75 ; 108 ; 110 ; 133 ; 168 ; 172 ; 173, fig. 478 ; 175, fig. 484 ; 177 ; 187 ; 189 ; 213 ; 214, fig. 647 ; 309 ; 317 ; 320 ; 326.

Q

Quedlinburg (Allemagne)

Cathédrale : 127 ; 288, fig. 775 ; 339 ; 340.

R

Regensburg (Ratisbonne) (Allemagne)

Église des Écossais : 151.

Rétaud (Charente-Inférieure)

Église : 61.

Rieux-Minervois (Aude)

Église : 207 ; 221.

Riom (Puy-de-Dôme)

Église Musée : 9 ; 10 ; 108 ; 307 ; 309 ; 321 ; 356.

Rioux (Charente)

Église : 55 ; 57, fig. 138 ; 59 ; 149 ; 60 ; 61, fig. 152 ; 62 ; 63, fig. 159 et 162 ; 65 ; 66, fig. 175 ; 74 ; 126, fig. 320 ; 127 ; 153 ; 155, fig. 421 et 423 ; 291, fig. 785.

Ripoll (Espagne)

Église et cloître : 36, fig. 72 ; 74, fig. 191 ; 98 ; 106, fig. 242 ; 107 ; 110 ; 112 ; 115, fig. 269 ; 120 ; 123 ; 142 ; 143, fig. 388 ; 149 ; 150, fig. 408 ; 152 ; 154, fig. 419 ; 154 ; 156, fig. 426 ; 168 ; 170, fig. 464 ; 171, fig. 467 ; 174 ; 187 ; 188, fig. 535 ; 189 ; 191, fig. 547 ; 193 ; 198 ; 200, fig. 584 ; 210, fig. 625 ; 212, fig. 633 ; 292, fig. 788 ; 293 ; 309 ; 311 ; 336 ; 337 ; 350 ; 356.

Romans (Drôme)

Saint-Barnard : 112 ; 113, fig. 258 ; 118 ; 119, fig. 289 ; 121 ; 123.

Rowlstone (Angleterre)

Église : 33 ; 34, fig. 63 ; 324.

Royat (Puy-de-Dôme)

Église : 222, fig. 682.

Ruffec (Charente)

Église : 61 ; 62 ; 73 ; 95 ; 339.

SAINTS ET SAINTES

Saint-Aignan (Loir-et-Cher)

Église : 53 ; 109, fig. 247 ; 182 ; 304 ; 319 ; 346, fig. 903.

Saint-Amand-de-Boixe (Charente)

Église : 95 ; 96, fig. 205 ; 167, fig. 448 ; 168 ; 275 ; 339.

Saint-Amour (Saône-et-Loire)

Église : 46, fig. 113.

Saint-Antonin (Tarn-et-Garonne)

Maison romane : 168 ; 173, fig. 479 ; 177 ; 309.

Saint-Benoît-sur-Loire (Loiret)

Église : 20, fig. 20, 24 ; 39, fig. 84 ; 40 ; 55 ; 63 ; 64, fig. 165 ; 65 ; 68, fig. 182 ; 69 ; 99, fig. 215 ; 168 ; 173, fig. 476 ; 180, fig. 509 ; 182 ; 187 ; 188, fig. 531 ; 189 ; 192 ; 194, fig. 558 ; 195 ; 197, fig. 575 ; 198 ; 199, fig. 579 ; 207 ; 209, fig. 622 ; 210 ; 211, fig. 626-628 ; 212 ; 214, fig. 642-645 ; 223 ; 224, fig. 686 ; 225 ; 229, fig. 699 ; 244, fig. 724 ; 246 ; 275 ; 312 ; 317 ; 318, fig. 853 ; 319 ; 320 ; 326 ; 339 ; 340.

Saint-Bertrand-de-Comminges (Haute-Garonne)

Cloître : 112 ; 152 ; 153, fig. 418 ; 294 ; 319 ; 339.

San Cugat del Vallès (Espagne)

Cloître : 182 ; 204, fig. 605 ; 206, fig. 613 ; 207 ; 208, fig. 618 ; 209, fig. 620 ; 210 ; 216, fig. 656 ; 221 ; 228, fig. 696 ; 320 ; 322, fig. 861 et 862 ; 323.

Saint-Dié (Vosges)

Cathédrale : 57 ; 110 ; 132, fig. 342 ; 133.

Saint-Gabriel (Bouches-du-Rhône)

Église : 14, fig. 14 ; 15 ; 112 ; 121 ; 122, fig. 300 ; 123.

Saint-Gaudens (Haute-Garonne)

Église : 53 ; 110 ; 133 ; 136, fig. 363 ; 172 ; 174 ; 176, fig. 490 ; 182 ; 193 ; 196, fig. 571 ; 198 ; 207 ; 210 ; 221, fig. 678 ; 302 ; 319 ; 320.

Saint-Gemme (Charente-Inférieure)

Église : 55.

Saint-Genis-des-Fontaines (Pyrénées-Orientales)

Église : 38 ; 180, fig. 507 ; 182 ; 316.

Saint-Genou (Indre)

Église : 55, fig. 131 ; 168.

Saint-Georges-de-Boscherville (Seine-Inférieure)

Église abbatiale : 73 ; 229, fig. 698.

Saint-Gilles-du-Gard (Gard)

Église abbatiale : 7 ; 247, fig. 727 ; 248 ; 250 ; 340 ; 341.

San Girico d'Orcia (Espagne)

Église : 275, fig. 752.

Saint-Girons (Ariège)

Église : 112 ; 121.

Saint-Jacques-de-Compostelle (Espagne)

Église : 102 ; 168 ; 210.

Saint-Jouin-de-Marnes (Deux-Sèvres)

Église : 108 ; 145 ; 146, fig. 398 ; 307 ; 319 ; 339.

San Juan de la Peña (Espagne)

Église : 195 ; 197, fig. 572 ; 203, fig. 598 ; 205 ; 217 ; 309 ; 317.

Saint-Julien-de-Jonzy (Saône-et-Loire)

Église : 359.

Saint-Leu-d'Esserent (Oise)

Église : 38 ; 108 ; 122, fig. 303 ; 125 ; 127 ; 128, fig. 325 ; 168 ; 171, fig. 471 ; 309 ; 311.

Saint-Lizier (Ariège)

Cloître : 54, fig. 129 ; 65 ; 69 ; 120 ; 121 ; 122, fig. 304 et 305 ; 125 ; 132, fig. 346 ; 133 ; 184, fig. 521 ; 185 ; 309 ; 311, fig. 828 ; 312 ; 326.

Saint-Loup-de-Naud (Seine-et-Marne)

Église : 42 ; 261.

Santa Maria de Aguilar de Campóo (Espagne)

Église (Musée de Madrid) : 36, fig. 73 ; 37 ; 101 ; fig. 223 ; 102, 220 ; 221, fig. 676 ; 223, fig. 685 ; 225 ; 340.

Sainte-Marie-aux-Anglais (Calvados)

Église : 125.

Saint-Martin-du-Canigou (Pyrénées-Orientales)

Église et cloître : 31, fig. 55 ; 52 ; 73 ; 103 ; 110 ; 168 ; 172, fig. 473 ; 180, fig. 508 ; 181, fig. 510 et 511 ; 182 ; 187 ; 189 ; 190, fig. 542 ; 193 ; 198 ; 210 ; 212 ; 214, fig. 639-641 ; 288 ; 314, fig. 841 ; 315.

Saint-Maurice-de-Gençay (Vienne)

Église : 149, fig. 405.

Saint-Menoux (Allier)

Église : 187 ; 215, fig. 653.

Saint-Michel-de-Cuxa (Pyrénées-Orientales)

Église : 37, fig. 76 ; 39, fig. 81 ; 95 ; 96, fig. 203 ; 141 ; 172 ; 210.

Prades, église : chapiteaux provenant du cloître de Saint-Michel-de-Cuxa : 168 ;

170, fig. 463 ; 171, fig. 466 ; 182 ; 189 ; 210.

Saint-Michel-d'Entraigues (Charente)

Église : 61.

Saint-Nectaire (Puy-de-Dôme)

Église : 22, fig. 21 ; 110 ; 185 ; 186, fig. 528 ; 193 ; 205 ; 207 ; 217 ; 218, fig. 666 ; 221 ; 222 ; 223, fig. 684 ; 224, fig. 688-690 ; 225 ; 226, fig. 691 et 692 ; 229 ; 230, fig. 701 ; 231 ; 232, fig. 708 ; 304 ; 309 ; 317 ; 339 ; 340, fig. 888 ; 355.

Saint-Papoul (Aude)

Cloître : 180, fig. 506 ; 182 ; 189 ; 191, fig. 548 ; 193 ; 195, fig. 545 ; 207 ; 215, fig. 654 ; 276 ; 277, fig. 756 ; 309 ; 317.

Saint-Parize-le-Châtel (Nièvre)

Église : 100 ; 312, fig. 829.

Saint-Paul-lès-Dax (Landes)

Voir Dax.

Saint-Paul-de-Varax (Ain)

Église : 249, fig. 729 ; 250 ; 307.

San Pedro la Rua (Espagne)

Voir Estella.

Saint-Pierre-le-Moûtier (Nièvre)

Église : 168 ; 172 ; 182 ; 187 ; 189, fig. 536 et 537 ; 193 ; 198 ; 199, fig. 581 et 582 ; fig. 596 ; 205 ; 210 ; 245, fig. 725 ; 246 ; 308, fig. 817 ; 309 ; 319 ; 326.

Saint-Pons (Hérault)

Église : 30, fig. 50 et 51.

Musée des Augustins à Toulouse : 130, fig. 334 ; 203, fig. 599 ; 205 ; 231 ; 309 ; 319.

Saint-Rémy (Bouches-du-Rhône)

Cloître : 28, fig. 45 ; 40, fig. 89.

Saint-Restitut (Drôme).

Église : 102, fig. 225.

Saint-Révérien (Nièvre)

Église : 45 ; 46, fig. 110 ; 72 ; 73, fig. 188 ; 110 ; 139, fig. 374 ; 141 ; 147 ; 192 ; 193 ; 194, fig. 559 ; 195, fig. 562 ; 198 ; 200, fig. 585 ; 210 ; 222 ; 304 ; 306 ; 319 ; 320 ; 326 ; 327, fig. 869 ; 341.

Saint-Saturnin (Puy-de-Dôme)

Église : 75 ; 198 ; 200, fig. 586.

Saint-Savin (Hautes-Pyrénées)

Église : 53, fig. 121 ; 59 ; 124, fig. 313 ; 125 ; 172 ; 174 ; 177, fig. 496 ; 189 ; 193 ; 196, fig. 566 ; 210 ; 307 ; 308, fig. 819 ; 309 ; 313, fig. 838 ; 314 ; 321 ; 326.

Saint-Savinien (Charente-Inférieure)

Église : 125 ; 133 ; 207 ; 314 ; 316, fig. 845 ; 319 ; 326.

Saint-Sever (Landes)

Église : 28, fig. 46 ; 52 ; 57, fig. 141 ; 58 ; 60, fig. 150 ; 61 ; 101, fig. 220 ; 126, fig. 319 ; 127 ; 172 ; 174 ; 176, fig. 491 ; 195 ; 197, fig. 573 ; 205 ; 207 ; 217 ; 218, fig. 661 ; 231 ; 314 ; 317 ; 320 ; 326.

Saint-Symphorien (Cher)

Église : 112 ; 121 ; 158, fig. 436 ; 159 ; 274.

S

Saalfeld (Allemagne)

Eglise : 64, fig. 169 ; 65.

Saintes (Charente-Inférieure)

Abbaye aux Dames (église Sainte-Marie): 73 ; 74 ; 108 ; 112 ; 114, fig. 267 ; 120 121 ; 128 ; 129, fig. 331 ; 293 ; 305, fig. 810 ; 306 ; 307 ; 317, fig. 846 ; 319 ; 323, fig. 864 ; 325 ; 328.

Saint-Eutrope : 52 ; 55, fig. 130 ; 74 ; 75 ; 76 ; 77, fig. 197 ; 86, fig. 201 ; 88 ; 102, fig. 226 ; 206, fig. 610 ; 207 ; 222, fig. 681 ; 229 ; 326.

Sanguesa (Espagne)

Église : 99 ; 154 ; 156, fig. 430 ; 288 ; 293, fig. 793 ; 294 ; 307.

Saulieu (Côte-d'Or)

Église abbatiale : 168 ; 170, fig. 465 ; 172 ; 187.

Saumur (Maine-et-Loire)

Saint-Pierre : 124, fig. 311 ; 125 ; 309.
Notre-Dame de Nantilly : 44, fig. 106 ; 274, fig. 750 ; 288 ; 316 ; 327.

La Sauve-Majeure (Gironde)

Église abbatiale : 219, fig. 667 ; 220 ; 340 ; 343 ; 344, fig. 897.

Ségovie (Espagne)

Église : 328.

Selles-sur-Cher (Loire-et-Cher)

Église : 10, fig. 10 ; 12 ; 108.

Semur-en-Brionnais (Saône-et-Loire)

Église : 7 ; 189 ; 258 ; 260, fig. 740 et 741 ; 320 ; 321 ; 326.

Sens (Yonne)

Cathédrale : 107 ; 128 ; 154 ; 157, fig. 431 ; 288 ; 295, fig. 803 ; 305, fig. 812 ; 306 ; 325 ; 326.

Serrabone (Pyrénées-Orientales)

Église : 37, fig. 77 ; 95 ; 141 ; 143, fig. 381 ; 168 ; 172 ; 174, fig. 482 ; 175, fig. 485 et 486 ; 179, fig. 501 ; 182 ; 189 ; 193 ; 199 ; 201, fig. 591 ; 217 ; 274 ; 328.

Shobdon (Angleterre)

Église : 33, fig. 62.

Silos (Espagne)

Cloître de San Domingo : 241, fig. 721 ; 243 ; 336 ; 337 ; 340.

Sion (Suisse)

Église de Valère : 125 ; 130, fig. 335 ; 168 ; 172 ; 174 ; 176, fig. 492 ; 351, fig. 912 et 913.

Soria (Espagne)

Église : 307 ; 326.

Souillac (Lot)

Église : 10, fig. 9 ; 11 ; 337 ; 339.

Souvigny (Allier)

Église abbatiale : 57 ; 72 ; 121, fig. 297 ; 128 ; 129, fig. 332 ; 130 ; 131, fig. 341 ; 168 ; 172 ; 182 ; 189 ; 211 ; 213, fig. 236 et 238 ; 307 ; 321 ; 335, fig. 875.

Stoney Stanton (Angleterre)

Église : 345 ; 346, fig. 902.

Streitton Sugwas (Angleterre)

Église : 31, fig. 56.

Surgères (Charente-Inférieure)

Église : 55 ; 121, fig. 298.

T

Talmont (Gironde)

Église : 61 ; 112 ; 153 ; 155, fig. 424.

Tarragone (Espagne)

Cathédrale : 39, fig. 85 ; 40 ; 106, fig. 241 ; 107 ; 108 ; 142 ; 143, fig. 384 ; 144 ; 145, fig. 392 ; 176 ; 184, fig. 523 ; 185 ; 187 ; 188, fig. 533 ; 195 ; 198 ; 205 ; 213 ; 215, fig. 648 ; 230, fig. 702 ; 231, fig. 705 ; 289, fig. 777 ; 290 ; 309 ; 311 ; 317 ; 319 ; 351, fig. 914 ; 352.

Teignton, Bishop's (Angleterre)

Église : 40, fig. 87 ; 316.

Terlizzi (Italie)

Église : 9, fig. 8 ; 11.

Thiers (Puy-de-Dôme)

Église du Moûtier : 140.

Thor (le) (Vaucluse)

Sainte-Marie-du-Lac : 53, fig. 123 ; 64, fig. 167 ; 172 ; 189 ; 238, fig. 712 ; 241 ; 328.

Thuret (Puy-de-Dôme)

Église : 241, fig. 722 ; 244.

Thwing (Angleterre)

Église : 38, fig. 78 ; 275.

Toulouse (Haute-Garonne)

Saint-Sernin : 54 ; 59 ; 73 ; 75 ; 112 ; 113, fig. 259 ; 118, fig. 285 ; 120 ; 122, fig. 302 ; 123 ; 128 ; 129, fig. 330 et 333 ; 130 ; 131, fig. 336 ; 148, fig. 403 ; 149 ; 159, fig. 440 ; 182 ; 189 ; 207 ; 210 ; 274 ; 275 ; 276 ; 277, fig. 755 ; 285 ; 286, fig. 773 ; 294 ; 302, fig. 804 ; 303, fig. 807 ; 304 ; 307 ; 311 ; 312 ; 317 ; 319 ; 326 ; 328 ; 339.

Musée des Augustins : 97, fig. 209 ; 110 ; 114, fig. 264 ; 168 ; 171, fig. 468 et 469 ; 172 ; 174 ; 176 ; 177, fig. 495 ; 179, fig. 504 ; 185 ; 186, fig. 524 et 525 ; 193 ; 196, fig. 567 et 568 ; 220 ; 221, fig. 677 ; 320 ; 321, fig. 860 ; 323 ; 341.

Tournus (Saône-et-Loire)

Saint-Philibert : 112 ; 113, fig. 260 ; 123 ; 124, fig. 312 ; 125 ; 172 ; 313, fig. 836 ; 314.

Trani (Italie)

Église : 30, fig. 54 ; 102 ; 320.

Tredington (Angleterre)

Église : 9.

Trois-Palis (Charente)

Église : 95.

Trucy (Aisne)

Église : 73 ; 141.

U

Urcel (Aisne)

Église : 109, fig. 248 ; 112 ; 116, fig. 273 ; 120 ; 154 ; 157, fig. 433 ; 159, fig. 439 ; 184, fig. 518 ; 185 ; 275 ; 288 ; 294.

V

Vaison (Vaucluse)

Saint-Quenin : 43, fig. 104.
Cloître : 52, fig. 117.

Valcabrère (Haute-Garonne)

Église : 9.

Valence (Drôme)

Cathédrale : 63 ; 74 ; 115, fig. 270 ; 118 ; 121 ; 123 ; 125 ; 145 ; 146, fig. 396 ; 147 ; 168 ; 172 ; 189 ; 199 ; 201, fig. 590 ; 203, fig. 600 ; 205 ; 304 ; 305, fig. 809 ; 309 ; 311, fig. 827 ; 312 ;

Saint-Jean : 217 ; 218, fig. 665 ; 311, fig. 827 ; 312 ; 317 ; 328.

Venise (Italie)

Saint-Marc : 28, fig. 47 ; 29 ; 54 ; 58 ; 63 ; 64 ; 276.

Venosa (Italie)

Église : 327, fig. 872 ; 328.

Verdun (Meuse)

Cathédrale : 294.

Vézelay (Yonne)

Église abbatiale : 23, fig. 29 ; 24 ; 26 ; 27, fig. 40 ; 43, fig. 101 ; 47, fig. 116 ; 52 ; 59 ; 73 ; 87 ; 88 ; 108 ; 112 ; 128 ; 130 ; 131, fig. 338 ; 141 ; 168 ; 172 ; 174 ; 177, fig. 493 ; 192 ; 198 ; 203, fig. 601 ; 205, fig. 608 ; 207 ; 219, fig. 668 et 669 ; 220 ; 222, fig. 683 ; 223 ; 226 ; 237 ; 265, fig. 745 ; 266, fig. 746 et 747 ; 291, fig. 786 ; 304 ; 307 ; 308,

fig. 816 ; 309 ; 317 ; 319 ; 328 ; 339, fig. 885 et 886 ; 341 ; 350, fig. 911 ; 353 ; 355, fig. 921 ; 356 ; 357 ; 358, fig. 925.

Vienne (Isère)

Cathédrale Saint-Maurice : 62 ; 63 ; 64, fig. 164 ; 75 ; 182 ; 195 ; 204, fig. 604 ; 205 ; 207 ; 210 ; 231 ; 232 ; 289 ; 311 ; 320 ; 341.
Saint-André-le-Bas : 73, fig. 189 ; 103 ; 104, fig. 229.
Musée : 98, fig. 211.

Vigeois (Corrèze)

Église : 304 ; 311 ; 319.

Villagrassa (Espagne)

Église : 100, fig. 216 ; 132, fig. 347 ; 133 ; 326.

Villefranche-de-Conflent (Pyrénées-Orientales)

Église : 141 ; 182 ; 199 ; 201, fig. 592 ; 207 ; 210 ; 217 ; 309.

Villers-Saint-Paul (Oise)

Église : 38 ; 39, fig. 82 et 83 ; 100 ; 125 ; 126, fig. 317 ; 275 ; 288 ; 312, fig. 831 ; 314 ; 317, fig. 847 ; 319.

Villesalem (Vienne)

Église : 239, fig. 716 et 717 ; 243 ; 294, fig. 801.

Vion (Ardèche)

Église : 24, fig. 32 ; 26 ; 312.

Volvic (Puy-de-Dôme)

Église : 192 ; 194, fig. 561 ; 309 ; 355.

Vouvant (Vendée)

Église : 36, fig. 74 ; 37 ; 43 ; 98 ; 100 ; 121 ; 128, fig. 327 ; 142 ; 143, fig. 389 ; 150, fig. 409 ; 273 ; 274, fig. 748 ; 275 ; 304 ; 350.

W

Wordwell (Angleterre)

Église : 238, fig. 710 ; 240.

Wyndford Eagle (Angleterre)

Église : 239, fig. 715 ; 243.

Y

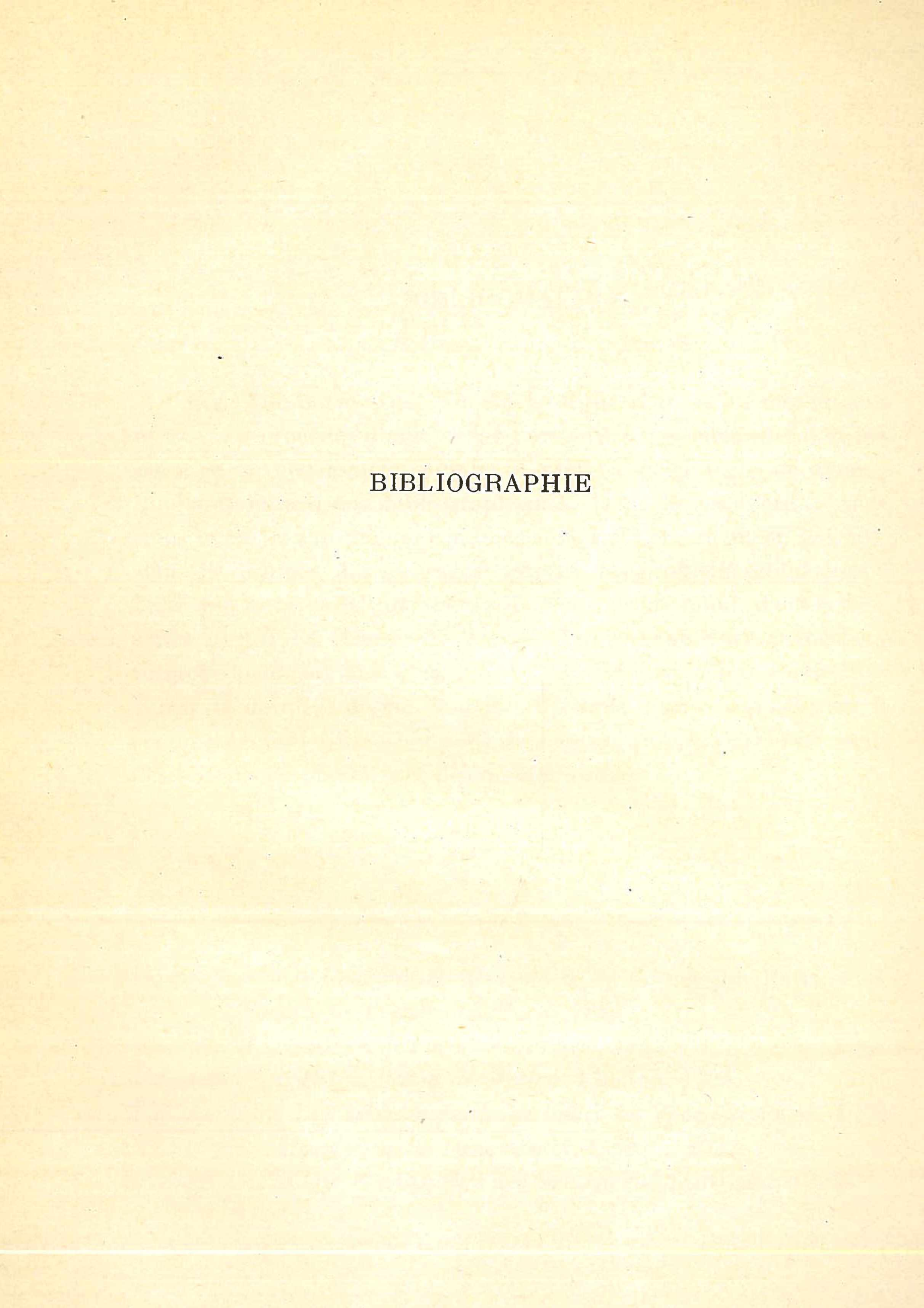
Ydes (Cantal)

Église : 168 ; 169, fig. 458.

Z

Zamora (Espagne)

Cathédrale : 252, fig. 732 ; 253 ; 254 ; 304 ; 319.



BIBLIOGRAPHIE

BIBLIOGRAPHIE

Bien que notre étude ait été conduite d'après les monuments et que nos procédés d'analyse ne puissent se recommander d'aucun ouvrage précédemment publié, il nous a paru utile de donner quelques indications bibliographiques. Dans la première section, nous avons réuni quelques publications sur l'ornement en général ; dans la seconde, des ouvrages traitant des problèmes analogues à ceux que nous nous sommes posés. Nous avons réuni, dans la troisième partie, les études sur la sculpture romane dont la méthode formelle peut présenter un intérêt par rapport à nos recherches. Enfin, la dernière donne, non une documentation complète sur la sculpture romane, mais une sorte de sommaire des études d'ensemble, des recueils de planches et des monographies.

I

BOURGOIN (J.). *Grammaire élémentaire de l'ornement*. Paris, s. d.
Théorie de l'ornement. Paris, 1883.
DAISAY (A.). *Histoire de l'ornement*. Paris, 1925.
HABTON (R.). *Principles of décoration*. London, 1925.
LIÈVRE (E.). *Les arts décoratifs de toutes les époques*. Paris, 1870.
MEYER (F.). *Handbuch der Ornamentik*. Leipzig, 1922.
PFEIFER (H.). *Die Formenlehre des Ornaments*. Stuttgart, 1906.

SCHELTEMA (A. von). *Betrāge zur Lehre von Ornamentik.* Zeitschrift für Ästhetik, 1923.

SCHMARSOW (A.). *Anfangsgründe jeder Ornamentik.* Zeitschrift fur Ästhetik, 1910.

SCHUBERT von SOLDEN (A.). *Die Sprache des Ornaments.* Darmstadt, 1896.

II

HAMANN (R.). *Das Wesen des Plastischen.* Stuttgart, s. d.

Decorative Plastik. Stuttgart, s. d.

LAGOUT (E.). *Esthétique nombrée.* Paris, 1863.

RIEGL (A.). *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik.* Berlin, 1893.

SCHMARSOW (A.) UND EHLOTZKY (F.). *Die reine Forme der Ornamentik aller Künsten.* Zeitschrift für Ästhetik, 1922-23.

SEMPER. *Der Stil in den tektonischen und technischen Künsten.* Leipzig, 1861, 1879.

WESTHEIM (E.). *Architektonik des Plastisches.* Berlin, 1923.

III

BALTRUSAITIS (J.). *La géométrie et les monstres.* Gazette des Beaux-Arts, 1928.

L'Art médiéval en Arménie et en Géorgie. Paris, 1929.

Les chapiteaux de Sant Cugat del Vallès. Paris, 1931.

BRÉHIER (L.). *L'homme dans la sculpture romane.* Paris, 1929.

Focillon (H.). *Apôtres et Jongleurs romans.* Revue de l'art, 1929.
L'emplacement de la sculpture romane. Cahiers de Belgique, 1930.

Jahn (J.). *Kompositionsgesetze französischer Reliefplastik.* Leipzig, 1922.

Laran (J.). *Recherches sur les proportions de la statuaire française du XIIe siècle.* Rev. arch., 1909.

Malo-Renault (J.) *Les sculpteurs romans de Saint-Benoît-sur-Loire.* Revue de l'art, 1927.

Schmarsow (A.). *Kompositionsgesetze in der Kunst des Mittelalters.* T. III, *Darstellende Künste.* Leipzig, 1922.

IV

Anglès (A.). *Abbaye de Moissac.* Paris, s. d.

Aubert (M.). *La sculpture française du Moyen-Age et de la Renaissance.* Paris, 1926.
La Bourgogne. La sculpture. Paris, 1927.
L'art français à l'époque romane, Paris. 1929.

Banchereau (J.). *L'église de Saint-Benoît-sur-Loire.* Paris, 1930.

Baudot (A. de). *Sculpture française au Moyen-Age et à la Renaissance.* Paris, 1884.

Bayer (O.) *Romanik.* Berlin, 1923.

Bernouilli (R.) *Die romanische Portalarchitektur in der Provence.* Strasbourg, 1906.

Bertaux (E.). *L'art dans l'Italie méridionale.* Paris, 1904.
La sculpture chrétienne en Espagne, des origines au XIVe siècle. Histoire de l'art, sous la direction d'A. Michel, t. II, Paris, 1906, 1922.

BERTONI (G.). *Atlante Storico Artistico del Duomo di Modena.* Modène, 1927.

BIROT (J.). *Les chapiteaux des pilastres de Saint-Martin-d'Ainay à Lyon.* Caen, 1908.

BRÉHIER (L.). *Les origines de la sculpture romane.* Revue des Deux-Mondes, 1912.

Les chapiteaux de Notre-Dame-du-Port à Clermont. Revue de l'art chrétien, 1912.

L'école romane de sculpture auvergnate et le portail de Conques. Actes du Congrès d'histoire de l'Art, Paris, 1921.

La sculpture romane en Auvergne. Revue de la Haute-Auvergne, 1925.

Les épisodes de la Passion dans la sculpture romane d'Auvergne. Gazette des Beaux-Arts, 1925,

Questions d'art roman bourguignon. Rev. arch. 1929.

BRINCARD (Baronne). *Les chapiteaux historiés à Cunault.* Bull. Mon., 1930.

BROSSARD. *Géographie pittoresque et monumentale de la France.* Paris, s. d.

BRUTAILS (J.). *Monographie de la cathédrale et du cloître d'Elne.* Bull. de la Soc. Agr. des Pyr.-Or., 1887.

CAUMONT (Arcisse DE). *Abécédaire d'archéologie française.* Caen, 1850, 1870.

COLAS (R.). *Le style roman en France.* Paris, 1927.

DANGIBEAUD (Ch.). *L'école de sculpture romane saintongeaise*, Bull. Arch. 1910.

Réflexions critiques sur Saint-Pierre d'Aulnay et son influence. Saintes, 1927.

DAVID (E.). *Histoire de la sculpture française.* 1817, publication posthume, Paris, 1853.

DESCHAMPS (P.). *Notes sur la sculpture romane en Bourgogne.*

Gazette des Beaux-Arts, 1922.
Etude sur la renaissance de la sculpture en France à l'époqu romane. Bull. Mon., 1925.
La légende arthurienne à la cathédrale de Modène et l'école lombarde de sculpture romane. Monuments Piot, t. XXVIII, 1925-26.
La sculpture française à l'époque romane. Paris, 1930.
L'âge des chapiteaux du chœur de Cluny. Revue de l'art, 1930.

DESHOULIÈRES (F.). *Besse-en-Chandesse.* Congr. arch. de Clermont, 1924.

DIEPEN (H.) *Die romanische Bauplastik in Klosterrarth.* Würzburg, 1926.

DÉCHELETTE (J.). *Autun.* Congr. arch. d'Avallon, 1907.

DORÉ (R.). *L'art en Provence.* Paris, 1931.

EASTENAU (J.). *Die romanische Steinplastik in Schwaben.* Esslingen, 1907.
Romanische Bauornamentik in Süddeutschland. Strasbourg, 1916.

ENLART (C.). *Manuel d'archéologie française.* Paris, 1919.

FLEURY (G.). *Etudes sur les portails imagés du XIIe siècle.* Mamers, 1904.

FOREL (A.). *Voyage au pays des sculpteurs romans.* Paris et Genève. t. I-1913, t. II-1914.

GAILLARD (G.). *Notes sur les tympans aragonais.* Annales de la Faculté des Lettres de Bordeaux, 1928.

GÀL (L.). *L'architecture religieuse en Hongrie.* Paris, 1929.

HAMANN (R.). *Deutsche und französische Kunst im Mittelalter.* Marburg, 1922.
Südfranzösische Protorenaissance und ihre Ausbreitung in Deutschland. Marburg, 1922.

JALABERT (D.). *La sculpture romane.* Paris, 1924.

JULLIAN (R.). *L'art de la draperie dans la sculpture romane de Provence*. Gazette des Beaux-Arts, 1928.

KARLINGER (H.). *Die romanische Steinplastik in Altbayern und Salzburg*. Augsburg, 1924.

Beitrage zur romanischer Plastik des XI Jh. in Südostdeutschland. Munich, 1924.

KAYSER (Ch.). *A list of Norman tympana and lintels*. London, 1927.

KLEIN (J.). *Die romanische Steinplastik des Niederrheins*. Strasbourg, 1916.

LABANDE (L.). *Etudes d'histoire et d'archéologie romanes*. Paris, 1902.

LAFERRIÈRE (J.). et MUSSET (G.). *L'Art en Saintonge et en Aunis*. Toulouse, 1879-1887.

LASTEYRIE (R. DE). *L'architecture religieuse en France à l'époque romane*. Paris, 1912, 1929.

Etudes sur la sculpture française au Moyen-Age. Monuments Piot, t. VIII, 1912.

Cloître et façade de Saint-Trophime d'Arles. C. R. Acad. des Insc. 1901.

LEFÈVRE (L.-Eug.). *Le tympan de Cahors*. Revue de l'art chrétien, 1907.

LEFÈVRE-PONTALIS (E.). *Saint-Hilaire de Poitiers*. Congr. arch. de Poitiers, 1903.

L'église de Jazeneuil, ibid.

Etude sur Beaulieu. Bull. Mon., 1914.

LÉON (P.). *L'art roman*. Paris, 1918.

LUBBECKE (F.). *Die Plastik des deutschen Mittelalters*. Munich, 1923.

Romanische Plastik in Deutschland. Bonn et Leipzig, 1923.

MAILLARD (E.). *Les sculptures de la façade de l'église Saint-Pierre de Parthenay-le-Vieux*. Bull. Soc. Ant. de l'Ouest, 1919.

La façade de l'église romane de Saint-Jouin-de-Marnes en Poitou. Gazette des Beaux-Arts, 1924.

Les sculptures romanes de l'église de Foussay, en Bas-Poitou. Gazette des Beaux-Arts, 1930.
MÂLE (E.). *L'art religieux au XIIe siècle.* Paris, 1922.
Les chapiteaux romans du musée de Toulouse. Rev. arch. 1892.
MARCOU (F.). *Album du musée de sculpture comparée.* Paris, s. d..
MARIGNAN (A.). *L'école de sculpture en Provence au XIIe et XIIIe siècles*, Paris, 1899.
Histoire de la sculpture en Languedoc au XIIe et XIIIe siècles, Paris, 1902.
La décoration monumentale des églises de la France septentrionale, du XIIe au XIIIe siècle. Paris, 1911.
MARTIN (C.). *L'art roman en France.* Paris, 1909.
L'art roman en Italie. Paris, 1910.
MAYER (A.). *Mittelalterlische Plastik in Spanien.* Munich, 1922.
MICHEL (A.). *La sculpture romane. Histoire de l'art*, t. I, 2e partie, 1905.
MUSSET (G.). *L'église de Fenioux.* La Rochelle, 1896.
Les églises romanes de Rioux et de Rétaud. Bull. Mon., 1906.
OURSEL (C.). *L'art roman en Bourgogne.* Dijon et Boston, 1928.
PANOFSKY (E.). *Die Deustche Plastik des elften bis dreizehnten Jahrhunderts.* Munich, 1924.
PHILIPPE (A.). *L'église de la Charité-sur-Loire.* Bull. Mon., 1905.
PINIER (Chanoine). *Eglise abbatiale du Ronceray.* Congr. arch. d'Angers, 1910. *Saint-Aubin*, ibid.
PORÉE (Ch.). *L'Abbaye de Vézelay.* Paris, 1909.
Avallon. Congr. arch. d'Avallon, 1907.
Vézelay, ibid.
PORTER (A. Kingsley). *Romanesque sculpture of the pilgrimage roads.* Boston, 1923.
Spanish romanesque sculpture. Paris, 1928. Voir comptes

rendus de G. Gaillard, Bull. Mon., 1930 et d'E. Lambert, Revue Critique, 1931.

POUZET (D.). *Les chapiteaux de Cluny*. Revue de l'art chrétien, 1912.

PUIG Y CADAFALCH (J.), DE FALQUERA (A.). et GODAY Y CASALS. *L'Arquitectura romanica a Catalunya.* Barcelone, 1911-1919.

RANQUET (H. CHARDON DU). *Etudes sur les sculptures de Notre-Dame-du-Port*. Clermont, 1892.

Album des Monuments et de l'Art ancien du Midi de la France. Toulouse, 1893-1897.

Ecole romane d'Auvergne, église de Saint-Nectaire. Congr. arch. de Clermont, 1895.

Cours d'art roman auvergnat. Clermont, 1900.

REVOIL (J.). *L'architecture romane du Midi de la France*. Paris, 1874.

REY (R.). *La cathédrale de Cahors*. Paris, Cahors, s. d.

La sculpture romane méridionale. Gazette des Beaux-Arts, 1928.

RHEIN (A.). *Airvault*, Congr. arch. d'Angers, 1910.

Cunault, ibid.

Fontevrault, ibid.

ROCHIAS (G.). *Les chapiteaux de l'église de Saint-Nectaire.* Caen, 1910.

ROULIN (D.). *Les cloîtres et l'abbaye de Silos*. Revue de l'art chrétien, 1909-1910.

ROUSSEL (J.). *La sculpture française, époque romane*, Paris. 1927.

RUPRICH-ROBERT (V.). *L'architecture normande aux XI*e *et XII*e *siècles*. Paris, 1884-1889.

SALMI (M.). *La scultura romanica in Toscana*. Florence, 1928.

SALTET (L.). *Perse et Conques*. Bull. Soc. Midi, 1924.

SAUERLANDT (M.). *Deutsche Plastik des Mittelalters*. Dusseldorf-Leipzig, s. d.

SCHNEIDER (R.). *L'art français des origines à la fin du XIII*e *siècle*. Paris, 1928.

TERRET (Abbé V.). *La sculpture bourguignonne aux XIIe et XIIIe* siècles. 1er vol. Cluny, 1914, IIe vol. Autun, 1925.

THIOLLIER (F.). *L'art roman à Charlieu et dans le Brionnais*. Montbrison, 1892.

THIOLLIER (F. et N.). *Art et archéologie dans le département de la Loire*. Saint-Etienne, 1898.

TRUCHIS (Vicomte DE). *Saulieu*. Congr. arch. d'Avallon 1907.

TOESCA (P.). *Storia dell' arte italiana : il Medioevo*. Turin, 1927.

VIOLLET-LE-DUC (E.). *Dictionnaire raisonné de l'architecture*. T. VIII, Paris, 1868.

VIREY (J.). *Paray-le-Monial et les églises du Brionnais*. Paris, 1926.

VITRY (P.) et BRIÈRE (G.). *Documents de sculpture française du Moyen-Age*. Paris, 1904.

VÖGE (W.). *Die Anfänge des monumentalen Styles im Mittelalter*. Strasbourg, 1894.

TABLE DES MATIÈRES

TABLE DES MATIÈRES

Pages

Préface ix

PREMIÈRE PARTIE

LA FORMATION DE LA STYLISTIQUE

Chapitre premier. — **Le Cadre.**

I. *Fonction du cadre. a)* cadre extérieur ; *b)* cadre intérieur ; *c)* la disparition du cadre extérieur.

II. *Quelques types de cadres. a)* le cadre semi-circulaire : chapiteau cubique ; *b)* le cadre circulaire : médaillon, nimbe ; *c)* le cadre ovale : auréole.

III. *Transformation des différents thèmes figurés en fonction du cadre. a)* oiseau ; *b)* quadrupède ; *c)* personnage ; *d)* ange.

IV. *Conclusion* 5

Chapitre II. — **La technique ornementale.**

I. *Création d'une gamme ornementale par différentes combinaisons du même motif. a)* motif prototype ; *b)* motif II ; *c)* motif type 8 ; *d)* fugue ; *e)* quatre-feuilles et rosace ; *f)* motif III ; *g)* motifs 2 S, S, X, *h)* compositions complexes.

II. *L'ornement et l'entrelacs. a)* accord entre les deux formes ; *b)* l'entrelacs incrusté dans l'ornement ; *c)* l'ornement inscrit dans l'entrelacs.

III. *L'ornement et l'architecture. a)* emplacement de l'ornement dans l'édifice ; *b)* le rôle de l'architecture dans la formation ornementale ; *c)* le rôle de l'ornement dans la formation de quelques éléments architecturaux : le chapiteau à crochet. 51

Chapitre III. — **Formation d'un procédé.**

I. *La pensée abstraite et la pensée figurée. a)* double valeur d'une forme ; *b)* premier accord entre la forme abstraite et la forme figurée, combinaisons simples : droites, courbes ; *c)* accord plus complexe : coïncidence de l'ornement et de la figure de l'homme ; *d)* l'ornement se substitue au cadre et reprend sa fonction................ 81

SECONDE PARTIE

L'ACTIVITÉ DE LA STYLISTIQUE : L'ORDONNANCE NOUVELLE

PAGES

CHAPITRE IV. — **Dialectique ornementale.**

I. *Compositions figurées selon le motif I.*
II. *Compositions figurées selon le motif II. a)* formation du motif II ; *b)* la genèse de la sirène à deux queues ; *c)* transformations de la sirène ; *d)* sirène-personnage ; *e)* activité des tiges du motif II ; *f)* activité du motif II.
III. *Compositions figurées selon le motif III. a)* formation du motif III ; *b)* activité du motif III.
IV. *Compositions figurées selon les formules plus complexes. a)* motifs distribués en contrapposto ; *b)* formation du motif 2 S ; *c)* emboîtement horizontal des motifs II ; *d)* combinaisons du motif II et du motif III ; *e)* la fugue ; *f)* autres combinaisons 95

CHAPITRE V. — **Chapiteau à crochet.**

I. *Structure du chapiteau à crochet.*
II. *Compositions figurées inscrites dans le crochet. a)* la formation dans le crochet d'un corps d'animal et de personnage ; *b)* le dédoublement de la composition ; *c)* différentes combinaisons de ces compositions.
III. *Compositions figurées du registre médian. a)* personnages et bêtes ; *b)* transformations des baguettes encadrant le registre ; *c)* différentes compositions figurées.
IV. *Compositions figurées du registre médian amplifié. a)* transformation des volutes centrales ; *b)* activité de l'arcature décorative du registre.
V. *Compositions figurées de la zone horizontale* (C-C). *a)* les compositions commandées par le bloc horizontal ; *b)* les compositions commandées par une rangée de petits crochets.
VI. *Les transformations des volutes supérieures du chapiteau.*
VII. *Différentes combinaisons de ces compositions. a)* composition des monstres et des bêtes ; *b)* réunion de différents types de personnages et leur iconographie ; *c)* iconographie des scènes complexes inscrites dans le chapiteau à crochet 165

CHAPITRE VI. — **Les grandes compositions.**

I. *La persistance des types de compositions moyennes ou petites. a)* les tympans purement ornementaux ; *b)* la stylistique ornementale et les grandes

Pages

compositions figurées ; *c)* la persistance de la formule de la sirène ; *d)* le motif II et la composition des tympans.

II. *La composition du tympan et l'ornement de l'archivolte. a)* quelques cas de rapport étroit entre la décoration du tympan et celle de l'archivolte ; *d)* différentes compositions du tympan à trois personnages et l'ornement de l'archivolte ; *c)* tympans de la vision apocalyptique et l'ornement.

III. *Compositions plus complexes. a)* Charlieu ; *b)* Vézelay. 237

TROISIÈME PARTIE

L'EFFET DE LA STYLISTIQUE : NOUVELLES FORMES FIGURÉES

CHAPITRE VII. — **L'animal (genèse des monstres).**

I. *Création du monstre par la stylistique ornementale. a)* création du monstre par déformation ornementale d'un animal normal ; *b)* création du monstre par évocation ornementale d'une bête fantastique.

II. *Création du monstre composite sans intervention de l'ornement. a)* le principe du corps composite ; *b)* développement du procédé.

III. *Création du monstre composite à l'aide de la stylistique ornementale. a)* les types rudimentaires de bêtes ornementales : serpent, oiseau, quadrupède ; *b)* différentes combinaisons de ces types sur un plan analytique ; *c)* différentes combinaisons de ces types sur un plan synthétique.

IV. *Conclusion* 273

CHAPITRE VIII. — **Le personnage.**

I. *Procédés de protection du corps humain contre sa déformation trop radicale. a)* « le pont » ; *b)* l'adaptation du système ornemental.

II. *La déformation ornementale du corps humain. a)* défiguration anatomique : proportions, forme des membres ; *b)* le rythme ornemental et le mouvement des personnages ; *c)* coordination des gestes et des déformations anatomiques....... 301

CHAPITRE IX. — **Émancipation et persistance des formes nouvelles.**

I. *La scission des deux aspects de la stylistique : ordonnateur et déformateur.*

Pages

II. *Le jeu de l'ordonnance abstraite. a)* figures géométriques relevées dans la matière figurée ; *b)* le pli et sa géométrie.
III. *La libération du monde figuré engendré par la stylistique ornementale. a)* la déformation libre ; *b)* la libération des monstres ornementaux ; *c)* la persistance des procédés élaborés par la technique ornementale ; *d)* la transformation de l'ordonnance extérieure en canon du corps humain ; *e)* déformation libre du corps humain. 333

Conclusion 363
Index 371
Bibliographie 389
Table des Matières 401

Imp. des Presses Universitaires de France. — Vendôme-Paris